П. Г. ЧЕСНОКОВ

ХОР

И УПРАВЛЕНИЕ ИМ



ПОСОБИЕ

для хоровых дирижеров

Издание третье

ГОСУДАРСТВЕННОЕ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва 1961

ОГЛАВЛЕНИЕ

П. Г. ЧЕСНОКОВ И ЕГО КНИГА

«ХОР И УПРАВЛЕНИЕ ИМ»

В течение многих столетий хоровое пение являлось тем основным путем, по которому шло развитие музыкальной культуры нашего народа. Исключительная поэтико-музыкальная одаренность русского человека находила свое выражение в образах песенного творчества, а наиболее излюбленной, органически присущей народу формой музыкального исполнительства стало хоровое пение. Именно в этой области создавались в первую очередь те художественные ценности, которые принесли нашему народу всемирное признание в области музыкального искусства и утвердили за ним славу народа-песнетворца. На основе народнопесенной культуры возникло и поднялось могучее русское профессиональное музыкальное искусство. В процессе развития отечественной хоровой культуры создались хоровые коллективы, не знающие равных себе по исполнительскому мастерству. Художественное воспитание и последующее творчество наиболее одаренных русских музыкантов было неизменно связано, в большей или меньшей степени, с народной песней и хоровым пением.

Область народного певческого искусства влекла к себе всех тех музыкантов, в творчестве которых жили и утверждались лучшие традиции русской музыкальной культуры.

В то же время, глубокое своеобразие русской хоровой музыки было всегда способно оказывать сильнейшее влияние как на формирующийся творческий облик музыканта, так и на самый характер его. В течение ряда поколений многие даровитые русские музыканты и исполнители всецело и убежденно посвятили себя хоровому делу. Среди них были выдающиеся музыкальные деятели, оставившие заметный след в истории русской музыки: Д. С. Бортнянский (1751—1825), М. С. Березовский (1745—1777), Г. Я. Ломакин (1812—1885), В. С. Орлов (1856—1907), А. Д. Кастальский (1856—1926) и многие другие.

В плеяде замечательных русских музыкантов-хоровиков почетное место занимает имя профессора Павла Григорьевича Чеснокова, вся жизнь которого была посвящена служению отечественному хоровому искусству.

*

Павел Григорьевич Чесноков — одна из крупнейших фигур русской хоровой культуры первой половины нашего столетия, разносторонний хоровой деятель — композитор, дирижер, педагог, глубоко национальный и самобытный в своем творческом облике.

Как композитор Чесноков пользуется широкой, всемирной известностью. Им написано множество вокальных произведений (свыше 60 опусов), преимущественно для смешанного хора без инструментального сопровождения, свыше 20 женских хоров с сопровождением фортепьяно, несколько обработок русских народных песен, романсы и песни для голоса соло. Наиболее характерной чертой его творчества является поэтическая задушевность, исполненная глубокого лирического раздумья, созерцательности и изящества.

Именно таковы его известные хоры, написанные для смешанного состава голосов, — «Теплится зорька», «Лес», «Ночь» и др. Все сочинения Чеснокова проникнуты духом и влиянием русского народнопесенного творчества, и вместе с тем они несут на себе черты его яркой творческой индивидуальности. В тех произведениях, где наиболее сильно влияние народнопесенного начала, творчество Чеснокова достигает большой драматической насыщенности («Дубинушка», «Не цветочек в поле вянет», обработка русской народной песни «Ходила младешенька по борочку»).

Его вокально-хоровое чутье, понимание природы и выразительных возможностей певческого голоса имеют мало равных не только в произведениях отечественной, но и зарубежной хоровой литературы.

Он знал и чувствовал «тайну» вокально-хоровой выразительности. Может быть, строгое ухо и зоркий глаз профессионального критика отметят в его партитурах салонность отдельных гармоний, сентиментальную подслащенность некоторых оборотов и последовательностей. Особенно нетрудно прийти к такому заключению, играя партитуру на фортепьяно, без достаточно ясного представления ее звучания в хоре. Но послушайте это же произведение в живом исполнении хора. Благородство и выразительность вокального звучания в громадной мере преображают то, что слышалось на рояле, та же самая музыка предстает совсем в ином виде и способна привлекать, трогать душу, а иногда и восхищать слушателя. «Можно перебрать всю хоровую литературу за последние сто лет и мало сыщется равного чесноковскому мастерству

владения хоровым звучанием», — говорил в беседах с нами видный советский хоровой деятель Г. А. Дмитревский.

Многие хоровые произведения Чеснокова прочно вошли в концертный репертуар советских хоровых коллективов, в учебные программы классов дирижерско-хоровой специальности. Некоторые из них можно справедливо отнести к произведениям русской хоровой классики.

*

Любовь к хоровому творчеству во всех его проявлениях составляла смысл всей жизни П. Г. Чеснокова. Однако наиболее яркой стороной его художественных стремлений являлась, пожалуй, любовь к хоровому исполнительству. Если страсть и потребность к композиции была способна остывать с возрастом, то любовь к работе с хором он сохранил до конца своих дней. «Егорушка, дай мне часок постоять перед хором», — просил он своего любимого помощника по капелле Московской государственной филармонии Г. А. Дмитревского, придя на хоровую спевку еще не оправившись после болезни. В тяжелый 1943 год, незадолго до смерти, когда состоялось решение об организации профессиональной капеллы при Московской консерватории, Чесноков, больной и почти уже нетрудоспособный, трогательно просил Н. М. Данилина, намечавшегося художественным руководителем капеллы, дать ему возможность поработать с хором.

Все без исключения хоры, возглавляемые Чесноковым за время его многолетней творческой деятельности, добивались отличных художественных результатов. В ряде случаев хоры, руководимые им, достигали исключительно высокого вокально-технического мастерства и яркой выразительности.

Чесноков прошел великолепную русскую музыкальную школу — Синодальное училище и Московскую консерваторию. Его учителя — С. В. Смоленский, С. И. Танеев, В. С. Орлов, С. Н. Василенко, М. М. Ипполитов-Иванов. Его друзьями и товарищами по искусству были замечательные русские артисты А. В. Нежданова, Л. В. Собинов, Д. А. Смирнов, М. Д. Михайлов, охотно творчески общавшиеся с ним и с радостью певшие в хорах под его управлением. Чесноков был одним из видных представителей русского музыкального исполнительства, хранившим и продолжавшим лучшие традиции отечественного вокально-хорового искусства, преобразовывавшим их силой своего самобытного и большого дарования.

В работе с хором Чесноков представал как великолепный знаток хорового пения, отличный образованный музыкант и талантливый высокопрофессиональный дирижер. Пожалуй, можно сказать, что его работа с хором не была исполнена того захватывающего интереса и ярко устремленной волевой

направленности, ведущей коллектив к художественной цели, предопределенной дирижером, как это можно было наблюдать, например, у Н. М. Данилина. Тем не менее каждый шаг его работы с хором был глубоко осмыслен и последователен, каждое требование совершенно целесообразно и ясно, во всем действии хора чувствовалось его руководство — горячее творческое чувство и сильная мысль большого художника и музыканта. Вся его деятельность с хором, от репетиции до концерта включительно, никогда не носила характера обыденщины и ремесленничества. Он принадлежал к славной плеяде замечательных артистов — русских хоровых дирижеров, таких, как В. С. Орлов, Н. С. Голованов, Н. М. Данилин, А. В. Свешников, А. В. Александров, Г. А. Дмитревский, для которых художественная деятельность в каждый момент являлась своеобразным «священнодействием». Искусству они полностью отдавали все свои духовные силы, этого они требовали и от других — своих товарищей по труду и творчеству. И здесь, в работе с хором, он был неизменно требователен и настойчив и даже временами резок, когда невнимание отдельного певца нарушало строй его творческого действия, начинавшегося с того самого момента, когда он вставал за пульт и инспектор хора подносил ему дирижерскую палочку. Система занятий носила характер торжественности, исходившей из его состояния: достаточно было прослушать вступительное слово Чеснокова о композиторе и произведении, с которого он начинал репетиционную работу, как вы сразу ощущали всю серьезность отношения дирижера к своему делу. Он редко отвлекался от работы для веселого слова-шутки. Правда, считал вовремя оказанную шутку необходимой психической разрядкой для коллектива в работе, но делал это всегда сдержанно, немногословно, как бы слегка стесняясь.

Исполнительскому облику Чеснокова были присущи многие индивидуальные черты. Его исполнение отличалось всегда благородством, безукоризненным вкусом. Его пониманию содержания произведения было свойственно мудрое и глубокое проникновение в авторский замысел. В дирижерской трактовке произведений ему было органически присуще прекрасное художественное чутье. Можно было спорить о тех или иных частностях исполнения, иногда можно было желать большей яркости динамически напряженных мест в передаче образного содержания произведения и т. п., но никогда в исполнении Чеснокова не было противоречий с художественным замыслом композитора *. Он перенес в исполнительство

---

* Пожалуй, единственный случай можно найти в его книге «Хор и управление им», где Чесноков убежденно изменил динамику в хоре «Анчар» А. Аренского.

свою душевную чистоту. Никогда никакой фальши в трактовке, никаких «отсебятин», рассчитанных на внешний успех, на удовлетворение отсталых вкусов. Создание легкого успеха для себя было органически противно его природе. В этом смысле его работа с хором и исполнительство являлись отличным педагогическим примером молодежи — учащимся-дирижерам.

На всех, кто посещал репетиции и концерты капеллы Московской государственной филармонии (1932—1933), незабываемое впечатление производила работа Чеснокова над русской классикой, исполненная горячей любви дирижера к разучиваемому произведению, своеобразия и точности исполнительской интерпретации.

Сцена в стрелецкой слободе из «Хованщины» М. Мусоргского, его же «Иисус Навин», хоры a cappella («Ковыль» Ю. Сахновского, «Север и Юг» А. Гречанинова, «Дубинушка» П. Чеснокова и др.), исполненные капеллой под управлением Чеснокова, запоминались надолго, едва ли не на всю жизнь. И, сохранив эти яркие, первые юношеские впечатления, его ученики убеждались впоследствии в правоте и точности толкования содержания произведения Чесноковым.

Его артистическому облику были особенно свойственны глубокая поэтичность и задушевность. Отсутствие грандиозных кульминаций, широкой стихийной эпичности исполнения возмещалось большой тонкостью и проникновенностью живого человеческого чувства, всегда покорявшего слушателя. Он знал эту свою силу и умело пользовался ею. Интересно отметить, что Чесноков смело брался за некоторые произведения, казалось бы не вполне свойственные его художественному складу, и, используя свои сильные исполнительские качества, нередко добивался большого и заслуженного успеха. Таковым, например, было исполнение в сезоне 1932/33 года в Малом зале Московской консерватории хорового произведения А. Давиденко «Улица волнуется». Публика и автор восторженно приняли художественно правдивое, технически виртуозное исполнение этого хора, хотя в его интерпретации и не было того стихийного размаха, который можно было наблюдать в трактовке других выдающихся хоровых дирижеров (Н. М. Данилина, А. В. Свешникова).

Сила художественного обаяния Чеснокова находила в первую очередь свой отклик у его хора. Чесноков всегда пользовался исключительной любовью своих певцов.

Основным принципом взаимоотношений руководителя с коллективом хора, которому Чесноков следовал всю свою жизнь, были глубокая человечность и взаимное уважение певцов и дирижера. Указания на это мы находим и в книге «Хор и управление им». Производственная дисциплина, по его мнению, должна иметь в своей основе полное уважение к

руководителю коллектива. Случаи резкости в обращении Чеснокова с певцами были очень редки и вызывались только самыми серьезными, по его мнению, нарушениями творческой дисциплины. Дисциплина как внешняя, так и внутренняя на его занятиях была отличная. Каждый охотно стремился выполнить требования руководителя.

Следует заметить, что Чесноков не требовал установления жесткой дисциплины и напряженного темпа в репетиционной работе. Он считал репетиционной нормой хора два часа занятий в день, то есть «пение в свое удовольствие». Тем не менее Чесноков умел работать с хором не только спокойно, но и экономно. Строгий профессионализм и глубокое уважение к своему труду неизменно сопутствовали его работе с хором. Многое из личных достоинств Чеснокова служило этой способности — работать продуктивно и, в случае надобности, расходуя экономно время; тут были и громадная музыкальность, и отличный слух в сочетании с ясным мышлением и волей, дававшие ему возможность точно чувствовать и понимать очередную необходимость в совершающейся работе, ставить конкретные требования, добиваясь их выполнения. Тут был и колоссальный практический опыт работы с хором, накопленный за многие годы и необходимый для надлежащего качества работы. В напутственном слове окончившим консерваторию молодым хормейстерам он говорил: «Вот, мои дорогие друзья, поработаете с хором годков десяток и тогда начнете кое-что понимать в хоровом деле».

Чесноков был исключительным мастером в области руководства хоровым пением a cappella. Н. М. Данилин утверждал, что равного Чеснокову по настройке хора не существует в природе. И в самом деле, строй хора, руководимого Чесноковым, был исключительно чист. При смене хорового аккорда следующий наступал интонационно совершенно точно и одновременно, что производило впечатление необычного покоя и полностью удовлетворяло слух. Самые сложные модуляции совершались непринужденно и точно во всех голосах и аккордах.

Припоминается, как на одном из концертов в Малом зале Московской консерватории, уже к концу большой программы, хор устал, но строй его был все так же чист, интонация свободна. Пели «Дубинушку» и «Канаву» — лучшие из переложений русских песен Чеснокова. Павел Григорьевич, дав тональную настройку, отходил в сторону от хора и следил, не управляя им. Хор свободно и легко пел. Интонация была безукоризненна. После окончания произведения Павел Григорьевич проверял для публики тон на фортепьяно. Строй удерживался хором совершенно точно.

В исполнении произведений a cappella артистическое дарование Чеснокова развертывалось с особой силой. Творческий диапазон его в этом жанре был

особенно широк. Композитор Б. С. Шехтер так вспоминает об исполнении его прекрасного глубоко драматического произведения — хоровой миниатюры «За Днестром»: «Мне никогда не приходилось слышать такого проникновенного и тонкого исполнения этого хора, как у П. Г. Чеснокова». Огромным успехом у публики пользовалась противоположная по характеру русская народная песня «Канава», где и в обработке прекрасной шутливой темы, и в ее исполнении вырисовывалась своеобразная артистическая натура Чеснокова.

Он был великолепным знатоком-практиком вокальной природы и исполнительских возможностей человеческого голоса. Отлично владея теоретическими основами и техникой певческого искусства, Чесноков, как истинный мастер своего дела, считал работу над вокалом в хоре делом труднейшим, требующим особого подхода в исполнении каждого данного произведения. О постановке голоса высказывался сдержанно, но был очень внимателен к хоровому и сольному певческому звуку; вокальные законы как в работе с хором, так и в композиции знал и учитывал всегда. Он рассказывал, как А. В. Нежданова, имевшая идеально чистую интонацию, пропела недостаточно точно соло, написанное для нее Чесноковым. Внимательно просмотрев произведение и глубоко продумав причины нечистого интонирования, он подметил обилие переходных нот. Изменил тональность, несколько звуков, — и соло зазвучало идеально.

*

Для составления достаточно ясного и полного представления об облике художника и его творчестве необходимо знать и основные черты, характеризующие личные качества.

Павел Григорьевич Чесноков был человеком глубокой порядочности, сохранившим до преклонных лет наивную простоту и доверчивость своей поэтической и тонко чувствующей души. Возвышенные идеи гуманизма, человечности и добра привлекали его безусловно, хотя действительная ценность их в сочетании с общественным благом понимались им своеобразно и определялись не всегда правильно.

Он имел настойчивый и упорный характер; неохотно отказывался от составленных ранее мнений: в суждениях и высказываниях был прям и совершенно чужд лицемерия; внутренне сосредоточен; в проявлении чувств сдержан и немногословен, лишь изредка обнаруживая значительную внутреннюю силу; склонен к тонкому и умному юмору; во всех своих действиях всегда нетороплив, пунктуален; в обращении с людьми, как правило, внимателен, корректен и сдержанно ласков, исполнен большого человеческого обаяния;

верен своим дружественным чувствам; в нем гармонично сочетались черты душевной и физической чистоты.

*

Общественно-музыкальная деятельность П. Г. Чеснокова была разделена рубежом двух исторических эпох — Великой Октябрьской социалистической революцией. Он начал и прожил примерно половину своей сознательной жизни в общественно-социальных условиях прямо противоположных тем, в которых прошла вторая ее половина. Естественно, что в прямой зависимости от этих обстоятельств складывались его жизнь, мировоззрение и художественное творчество.

П. Г. Чесноков родился 25 октября 1877 года в рабочем поселке близ города Воскресенска Звенигородского уезда Московской губернии в семье церковного регента. С пятилетнего возраста, в хоре отца, началось его певческое воспитание. Обнаружившиеся вскоре выдающиеся музыкальные способности и отличный певческий голос дали возможность семилетнему мальчику поступить в Московское синодальное училище. В 1895 году окончил училище и ему была присуждена золотая медаль. Уже в старших классах училища юноша с увлечением посвящает многие часы хоровой композиции под руководством блестящего педагога и музыканта С. В. Смоленского. «В то время, — вспоминал Павел Григорьевич в беседе со своими учениками, — я впервые познал вдохновение. Я писал свой первый большой концерт для хора с любовью и прилежанием. Но всякий раз, на очередном уроке композиции и теории, С. В. Смоленский спокойно перечеркивал карандашом написанное и говорил: «Это — не то». В конце концов я был близок к отчаянию. Но вот однажды я шел по улице, думал о своем неудачном сочинении, и вдруг меня осенило! Как будто передо мною отворилась закрытая дверь. Я постоял мгновение и затем бросился бежать. Москвичи, вероятно, с удивлением смотрели на долговязого юношу, бегущего со счастливым лицом по Кузнецкому мосту. Всю ночь я писал. А наутро С. В. Смоленский, внимательно проиграв сделанное мною, встал, обнял меня, поцеловал и сказал: «Поздравляю тебя». И действительно, это было одно из лучших моих сочинений!»

Стремление к музыкальному творчеству привело Чеснокова к С. И. Танееву, у которого он занимался в течение четырех лет. В 1913 году, будучи уже известным композитором и дирижером, он поступил в Московскую консерваторию, которую закончил в 1917 году по классу свободного сочинения с серебряной медалью.

Вся дореволюционная деятельность П. Г. Чеснокова — исполнительская, композиторская и педагогическая — развертывалась в Москве. Наиболее значительные произведения

написаны им в области культовой музыки. Он был популярным регентом, преподавал хоровое пение в гимназиях и руководил хорами воспитанниц женских пансионов, для которых сочинил много очаровательных миниатюр — женских хоров, популярных и в наши дни («Зеленый шум», «Несжатая полоса» и др.).

Великую Октябрьскую революцию Чесноков встретил в зрелую пору своей жизни. Казалось бы, для него, пользующегося широкой популярностью в области своей специфической деятельности, великое общественное преобразование должно было быть воспринято в первую очередь как крушение личного благополучия, освященного всем предшествующим строем жизни и существования России.

Однако, будучи человеком большого ума и эмоциональной чуткости, Чесноков не мог не понять в конце концов существа происходившего. Его честная и правдивая натура упорно искала правильного решения в возникшей проблеме принадлежности к одной из двух общественных сторон в разделившемся мире. И, в конечном счете, порядочность, честность, интуиция, любовь к своей родине и народу определили его отношение к движению жизни. С негодованием отвергнув возможность эмиграции, он стал лояльным членом Советского государства, охотно отдававшим свои силы новому обществу, многое понявшим, со многим согласившимся.

Нередко заблуждаясь и ошибаясь, но неизменно стремясь к добру и истине, Чесноков был чужд лицемерия и ненавидел неправду. Когда же он убеждался в своей неправоте, то, не колеблясь и не лицемеря, искренне и открыто раскаивался в совершенной ошибке. Н.Г. Райский вспоминал следующий случай, ярко характеризующий Павла Григорьевича. На одном из заседаний художественного совета консерватории Чесноков неправильно истолковал выступление ректора Н. Г. Райского, обращенное к хоровой кафедре, обиделся и обрушился с резкими замечаниями на ректора. Затем, в ходе заседания, товарищи разъяснили его неправоту. Едва лишь кончилось заседание совета, Чесноков поднялся и прямо направился к столу председателя. Остановился и спросил Н. Г. Райского, едва ли не в первый раз обращаясь к нему на «ты»:

— Сердишься?

— Нет, не сержусь, — отвечает тот.

— Обиделся?

— Да, обидно за несправедливость.

— Простишь?

— Прощаю!

Павел Григорьевич низко поклонился и вышел из зала.

Следует сказать со всей определенностью, что лишь после Великой Октябрьской революции общественно-музыкальная деятельность Чеснокова развернулась в той

полноте и многообразии, которые соответствовали его разностороннему дарованию. В это время его деятельность становится на службу народу, наполняется новым, прогрессивным содержанием.

Чесноков руководил хоровой самодеятельностью трудящихся, добиваясь в ряде случаев замечательных результатов (хор Центрального парка культуры и отдыха им. Горького и др.), ставя работу в самодеятельности на высоко профессиональный уровень. Работал преподавателем методики хорового пения на курсах для руководителей самодеятельных хоров и преподавал специальные хоровые дисциплины в Московском музыкальное училище им. Октябрьской революции. В 1920 году он был приглашен профессором в Московскую государственную консерваторию, где работал до конца своих дней.

В консерватории Чесноков вел созданный им курс хороведения, хоровой класс, специальное дирижирование, сольфеджио. В то же время широко развернулась его профессиональная исполнительская деятельность. После революции, с 1917 по 1922 год, Чесноков руководит Вторым государственным хором, с 1922 по 1928 — Московской государственной академической капеллой. В 1931—1933 годах работал хормейстером Большого театра. В 1932—1933 годах возглавлял капеллу Московской государственной филармонии.

И всегда, где бы ни работал Чесноков, в большом или малом деле, его безмерная любовь к хоровому пению, освещенная большим и светлым дарованием, его честность и принципиальность в жизни и творчестве могли являться отличным примером служения родному искусству. Мы должны отдать честь его преданному, самоотверженному труду советского музыканта — труженика и гражданина; труду, который, не прекращаясь и не ослабевая, продолжался до самой смерти, наступившей в тяжелые годы Великой Отечественной войны, — в апреле 1944 года.

*

В 1940 году вышел из печати труд Чеснокова — «Хор и управление им». Возникновение этой книги связано не только с накопленным за многие годы опытом практической работы с хором, но и с многолетней плодотворной педагогической деятельностью ее автора.

Еще в начале двадцатых годов, с приходом Чеснокова в консерваторию, перед ним возникла проблема создания методики хоровой работы. Систематическое и последовательное воспитание хоровых дирижеров высшей квалификации, впервые осуществляемое в Советском государстве (в дореволюционное время в консерваториях отсутствовали дирижерско-хоровые отделения), требовало серьезной теоретической базы. Между тем достаточно полных и глубоких работ по этим вопросам не

было ни в отечественной, ни в зарубежной педагогической литературе.

С присущими ему обстоятельностью и любовью ко всему, что имеет отношение к хору, Чесноков приступил к созданию учебного пособия по хоровой методике, которую он называл «хороведение». Чесноков был пионером в деле создания отечественной теории хорового дела. В его книге осуществилась, действительно впервые, серьезная, построенная на многих тонких наблюдениях и глубоком знании хоровой природы, попытка обобщения громадного, хотя преимущественно личного, опыта работы с хором. Свыше восемнадцати лет напряженного труда положил он на создание своей книги.

Наибольшее затруднение в работе над книгой составляло отсутствие подобных трудов, а также недостаточный опыт самого Чеснокова в литературном изложении труднейших вопросов музыкального исполнительства, — то, что нередко мешает лучшим из практиков музыкантов излагать давно усвоенные и ясные им истины. Сам Павел Григорьевич, шутя, говорил по этому поводу: «Стоит лишь мне взяться за письмо, как перо в моей руке превращается в тяжелый лом, и я иду ко дну со всеми моими мыслями и выводами».

Тем не менее его увлекла благородная и бескорыстная задача — оставить потомкам, как он говорил, те следы своей многолетней исполнительской деятельности, которые помогут облегчить и направить их труд по правильному пути. Разрешению этой задачи он посвятил многие часы, дни и годы своей жизни.

Бóльшая часть выводов в книге Чеснокова так или иначе связана с непосредственной деятельностью его в хоре. И именно поэтому, как нам думается, во всех этих положениях и выводах присутствует истина, исходящая из практической целесообразности, постоянно необходимой в живой работе.

Несмотря на отдельные ошибочные суждения, неточности, недостаточную полноту освещения некоторых вопросов, связанных нередко со слабым владением автором диалектическим методом познания, самые несовершенные, с современной точки зрения, исследования П. Г. Чеснокова всегда несут большее или меньшее зерно истины и практической полезности там, где они являются данными практики.

Одним из наиболее спорных и сомнительных моментов в описании методики репетиционной работы над хоровыми произведениями является предложенное Чесноковым механическое разделение всего процесса работы на «фазы» и «периоды». Каждая фаза имеет свою строго ограниченную задачу технологического или художественного порядка: мозаичный разбор произведения; выработка строя и нюансов, дикции и проч. Техническая и художественная работа решительно разделяется на два периода.

Приводя много интересных и нужных замечаний и советов, вполне резонно и закономерно анализируя с глубоким знанием дела репетиционную работу с хором, Чесноков вычленяет из этого целостного процесса различные стороны его — работу над строем, ансамблем, над художественной отделкой произведения. Но, углубляясь в анализ репетиционной работы, он забывает об обязательном взаимопроникновении и взаимозависимости этих частей в практике. Производя такое расчленение, Чесноков не указывает на то, что в работе хора над овладением технологическими трудностями произведения уже должны быть определены и должны осуществляться задачи художественного порядка, что работа над овладением технологией и выявление содержания, по сути, не могут существовать одна без другого, не приводя к бессмыслице, что если действительно в начале работы над произведением преобладают требования технического порядка, а в завершающем периоде требования художественные, то все же процесс исполнительского становления художественного произведения един. Поддавшись соблазну установления в книге методических закономерностей и порядка в хоровой работе, в увлечении аналитическим исследованием, Чесноков допускает ошибку методологического характера, не свободную от формалистичности.

Следует вспомнить, что он пытался утвердить это механистическое разграничение и в своих занятиях с хором, разделяя процесс репетиций по дням и часам, на периоды технической и художественной работы, пунктуально расставляя с певцами интонационные пометы на каждом звуке. Казалось бы, такой метод работы должен был привести к засушиванию и обеднению артистической натуры дирижера и творческих стремлений коллектива. Но живая действительность активно противодействовала этому, практика вносила поправки в теоретические выкладки. И наблюдавшим было ясно, как артистический талант Чеснокова освещал работу и в первом, так называемом «техническом периоде», как тонкий слух и природная музыкальность заставляли его работать над технически недоделанными местами произведения во время «художественного периода» работы хора. Наибольшего интереса и внимания заслуживает не сама система фаз и периодов, изложенная в книге, а целый ряд полезных практических советов, систематизирующих работу дирижера.

Обращая взгляд в прошлое и вспоминая исполнительство Чеснокова, приходишь к окончательному выводу, что в книге хорошо все то, что является записью данных его непосредственной исполнительской деятельности. Значительно хуже обстоит дело, когда Чесноков переходит к сложным обобщениям и делает попытку создать строго научную систему в области исполнительского творчества. Следует сказать больше.

Создав чисто умозрительно некую закономерность, в существе своем может быть и правильную, но преувеличенно теоретизированную им и оттого потерявшую гибкость, свойственную «законам» исполнительства, Чесноков в силу особенностей своего характера нередко упорно и настойчиво стремился в дальнейшем проводить ее в своей дирижерской работе, без учета особенностей и специфики отдельных случаев практики, противореча временами самому себе. Так, например, его дирижерский жест отличался свободой, широтой и плавностью движения, а исполнительской природе было наиболее свойственно управление произведениями широкого кантиленного звучания. Жест мелкий, острый и быстрый менее удавался ему. Его длинные сильные руки высокого и широкого в кости человека были способны к большому физическому напряжению в моментах выражения и требования мощности звучании хора. И он создавал большую яркую экспрессию в соответствующих местах произведения, вступая в противоречие с правилами своей книги, согласно которым основными показателями динамики в движении руки являются только их различные высотные положения по отношению к корпусу дирижера: forte — руки вверху, mezzo-forte — посредине туловища, piano — внизу. Отказывался от своих теоретических правил Чесноков с большой неохотой. Припоминается забавный случай. На кафедре хорового дирижирования в Московской консерватории, весной 1943 года, спорили Чесноков и Данилин о возможностях показа дирижером динамических оттенков музыки. Чесноков утверждал, что положения, изложенные в его книге, должны быть правилами для учащихся. Н. М. Данилин возражал:

— Скажи, что я показываю? — спрашивал он, легчайшим плавным движением кисти руки проводя дирижерскую схему на уровне лица.

— В моей книге оказано, что — forte, — говорит Чесноков. Мгновенное молчание...

— А вот это что?! — сверкнув глазами, восклицает Данилин, напряженно опустив руки вниз и потрясая ими в таком маркато, что вздрагивает пол.

— Здесь должно быть piano, — невозмутимо отвечает Чесноков.

Резкой критике подвергался изложенный в книге вопрос об особенностях интонирования певцами интервалов, связанный с проблемой хорового строя. Чеснокова справедливо упрекали за то, что вопросы интонирования отдельных аккордовых звуков рассматриваются им вне зависимости от лада. Указывалось на то, что интонирование одних и тех же интервалов имеет различные особенности в зависимости от их ладово-функциональной принадлежности. Высотное соотношение, например, звуков *до—ми* в

тональности *До мажор* будет иным, чем в *ля миноре*. Однако, соглашаясь с приведенной критикой, следует заметить, что и здесь опубликованные наблюдения Чеснокова по строю содержат ряд верных и полезных указаний, явившись в свое время первым и правильным шагом в направлении исследования сложнейшего элемента хоровой звучности — строя. Указания Чеснокова по строю безусловно сохранили свое значение и в наше время, нуждаясь лишь в некоторых коррективах и дополнениях.

Заслуживает самого серьезного внимания и предложенная Чесноковым упомянутая ранее система помет-стрелок, указывающих на трудно исполняемые интервалы (ступени лада) и на необходимость их интонационного подтягивания или понижения. И здесь Чесноков также, стремясь к исчерпывающей полноте методических положений, несколько преувеличил необходимость пользования пометами, требуя проставления их на всех нотах каждого произведения. Вряд ли имеется необходимость столь подробного проставления помет, которые в таком случае теряют свое значение сигналов в особо интонационно опасных местах партитуры или хоровой партии. Необходимость же предварительного знания таких мест дирижером и певцами и их отметка известны теперь каждому руководителю хора. *

Много высказывалось возражений по поводу определения Чесноковым хора как «собрания поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы». **

Подобное определение действительно не вскрывает художественно-эстетической стороны хорового пения и не намечает главных целей воспитательного порядка, поставленных перед современным хоровым искусством. Мы считаем, однако, необходимым обратить внимание читателя на то, что приведенная цитата является лишь одним из определений, данных Чесноковым хору в его книге. Несколько раньше, еще в предисловии, автор так определяет хор: «Хор a cappella представляет собою полноценное объединение значительного числа человеческих голосов, способное передавать тончайшие изгибы душевных движений, мыслей и чувств, выраженных в исполняемом сочинении» ***, что значительно расширяет понятие хора, данное в первой формулировке, приближая его к современному определению хорового коллектива и его творческих задач.

---

* А. В. Свешников свидетельствовал о том, что во время зарубежных гастролей ему приходилось наблюдать использование метода чесноковских помет интонаций в различных хорах и учебных пособиях.

** Стр. 25 настоящего издания.

*** Стр. 19 настоящего издания.

Очень интересен раздел книги, посвященный описанию сложных форм вокальной организации хора. Чесноков предлагает, по существу говоря, в этой главе новые пути развития художественной выразительности коллективного певческого искусства. Превосходный знаток выразительных возможностей человеческого голоса, он проверил целесообразность и реальность своей теории на опыте использования регистро-тембрового разделения голосов в Государственной капелле на произведениях, специально написанных с учетом его требований А. В. Никольским и Ю. С. Сахновским, с разделением хоровых партий на мелкие тембральные группы. По отзывам специалистов, даже в первых опытах ощущались серьезные положительные результаты. Эта проблема безусловно потребует серьезного внимания в дальнейшем развитии отечественной хоровой культуры.

*

В книге Чеснокова можно найти, кроме указанных, немало неточных, далеко не полных и не всегда верных определений, смешение понятий в описании исполнительских возможностей хорового коллектива и в его организации (в первую очередь это относится к вопросам определения хоровой звучности и элементов художественного исполнения — ансамбля, нюансов, к разграничению и определению элементов технического и художественного в хоровом пении). Но, несмотря на ряд недочетов, трудно переоценить звучание книги Чеснокова «Хор и управление им» в истории русской советской хоровой культуры.

Книга «Хор и управление им» может быть отнесена к числу замечательных трудов, приносящих большую пользу подрастающему поколению советских хоровых дирижеров, ищущих новые пути в развитии отечественного хорового искусства. Книга Чеснокова представляет собою своеобразную энциклопедию хоровой работы и бесспорно является лучшим трудом в этой области. Об интересе к книге говорит и тот факт, что при выходе ее из печати тираж разошелся в несколько часов. Второе издание книги сейчас также является библиографической редкостью. Она известна и переведена за рубежом.

Большой музыкант и педагог, человек чистой и бескорыстной души, П. Г. Чесноков любил своих учеников проникновенной отеческой любовью, бережно хранил ее тепло в своем сердце. И эта любовь, это тепло были той силой, которая убеждала его в необходимости завершения многолетнего труда.

Ученикам и друзьям, товарищам по хоровой работе предназначил он свою книгу: «Я, в кратких чертах, вложил в нее всю суть почти пятидесятилетней практики, сделал (и добросовестно) то, что мне хотелось сделать для своего любимейшего искусства. *

*

Таковы в общих чертах основные вехи жизни и творчества профессора Павла Григорьевича Чеснокова. Много интересного и поучительного можно было бы сказать о нем — замечательном хоровом деятеле нашей страны, представляющем, без сомнения, — как говорил Г. А. Дмитревский, — «значительную страницу в истории русской музыки».

К. Птица

---

* П. Г. Ч е с н о к о в. Письмо К. Б. Птице от 23 декабря 1942 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

В предлагаемой книге под словом хор я разумею исключительно хор без инструментального сопровождения — хор a cappella, которому всецело посвящен настоящий труд. Хор a cappella представляет собой полноценное объединение значительного числа человеческих голосов, способное передавать тончайшие изгибы душевных движений, мыслей и чувств, выраженных в исполняемом сочинении.

Хор a cappella имеет свою древнюю школу, которая в XVI столетии достигла высокого развития; об этом можно судить по сохранившимся творениям таких великих мастеров, как Палестрина, Жоскин де Прэ и др.

Я отнюдь не претендую на то, что мне удалось полностью разрешить все поставленные в настоящем труде вопросы хороведения и хороуправления; осветив эти вопросы в общих чертах, я призываю новое дирижерское поколение принять участие в дальнейшей их разработке. Я вынужден был работать над книгой без подсобных материалов: их нет, если не считать не имеющих специально хорового уклона по вопросам музыкальной формы, фразировки и т. п.

В основу труда я положил свои наблюдения за многие годы практической работы, ставя своей задачей теоретическое обоснование проверенных на практике выводов.

В предлагаемой книге не следует, однако, искать каких-либо строго научных положений. Целью моей было закрепить и систематизировать достигнутое многолетней практикой. Я хотел, главным образом, облегчить начинающим дирижерам тот путь, который прошел сам.

Пусть эта моя работа положит начало развитию хоровой науки.

*

Книга разделяется на две части: 1-я — хор (хороведение); часть 2-я — управление им (хороуправление). Первая часть имеет задачей разрешить три главных вопроса: 1) что такое хор, 2) каковы элементы хоровой звучности и 3) каковы способы выявления и выработки этих элементов. Задача второй части — определить практические приемы управления хором.

Многолетний труд, посвященный исследованию изложенных в настоящей книге материалов и обработке их, я буду считать не напрасным, если он принесет пользу молодым хоровым дирижерам и явится вкладом в будущую науку о хоре и управлении им.

Книгу эту я посвящаю памяти моего учителя и друга Степана Васильевича Смоленского, выдающегося музыканта и всесторонне образованного человека. Он явился учителем целой плеяды хоровых мастеров, многие из которых и сейчас работают в нашей стране.

С чувством благодарности не могу не назвать здесь имя скромного, бескорыстного энтузиаста хорового искусства К. И. Клугена, помогавшего мне на протяжении многих лет в работе над этой книгой.

П. Чесноков

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ХОРОВЕДЕНИЕ

Глава первая

ЧТО ТАКОЕ ХОР

Что такое хор, и что не является хором, а лишь собранием поющих; что является хоровой звучностью, а что только звучанием человеческих голосов; почему один хор поет хорошо, а другой хуже; что нездорово и требует лечения в хоре, поющем плохо?

Без разрешения этих вопросов нельзя точно указать хоровому дирижеру практический путь его работы. Разрешение же их вводит нас в область хороведения.

Хорошую, здоровую хоровую звучность создают три главнейших элемента. Установить, каковы эти элементы, можно путем всестороннего исследования хоровой звучности отлично поющего хора.

Попытаемся представить себе звучание такого хора: тихие, но широкие и полнозвучные аккорды, как волны, плавно катятся на нас; нас чарует ровная, полноценная звучность и удивительное слияние всех голосов в едином аккорде; мы не слышим в этой объединенной звучности не только отдельных певцов, но и отдельных партий хора, все слилось и уравновесилось, чтобы образовать прекрасную звучность аккорда. Поражает цельность, монолитность этой звучности: хор с его многочисленными певцами представляется нам как бы единым живым организмом.

Аккорды-волны начинают расти, расширяться и, наконец, достигают огромной мощи. В этом труднейшем процессе расширения, нарастания звука, в этой мощи хорового forte сохраняется все та же слитность, цельность, и в то же время ощущается такая легкость, как будто хор вовсе не затрачивает сил на это расширение звука, на это звучное, мощное forte.

Попробуем войти в самую гущу хора и зададимся целью расчленить эту прекрасную звучность на ее составные элементы. Для начала понаблюдаем хотя бы альтовую партию.

Что видим и слышим мы в ней? Видим мы прежде всего сосредоточенное внимание певцов к своей партии, подмечаем стремление каждого отдельного певца слиться со своей партией как силой своего голоса, так и тембром (окраской) звука. Результат такого сосредоточенного внимания, такого стремления мы слышим: все альты, взаимно уравновесившись силой и слившись тембрами, образовали хоровую партию, т. е. не случайное сочетание голосовых напряжений различных окрасок, а как бы один сильный и могучий, то мягкий и нежный, то твердый и упругий хоровой голос с характерной однородно типичной окраской, свойственной данной партии.

Эта уравновешенность в стиле и слитность в окраске и есть основа первого элемента хоровой звучности — частного ансамбля.

Ансамбль (ensemble) — французское слово. В переводе означает — сразу, вместе, слитно и, что главное, уравновешенно, — главное потому, что можно петь всем сразу, вместе и даже слитно, но если не будет уравновешенности в силе, то не получится и того, что следует называть частным ансамблем. («Частным» мы называем этот ансамбль потому, что он принадлежит отдельной хоровой партии — части хора.)

Основу первого элемента хоровой звучности — частный ансамбль — мы обнаружим в любой партии отлично поющего хора. Вот почему, воспринимая общую хоровую звучность, мы не слышали отдельных певцов.

Если мы выйдем из круга какой-либо одной партии и посмотрим со стороны на ее отношение к хору (как части к целому), то мы подметим стремление уже целой партии, объединенной частным ансамблем, уравновеситься в силе звука с другими партиями хора. Это стремление создает равномерное, уравновешенное звучание всех хоровых партий.

В результате достигается общий ансамбль хора, что и составляет полный первый элемент хоровой звучности. Он и обусловливал ту цельность и слитность всех партий, которую мы наблюдали, слушая общую хоровую звучность.

Если мы поместимся в центре хора, то ощутим множество едва уловимых устремлений — нитей, крепко связывающих между собой все партии. Мы подметим, как по этим нитям бежит от певца к певцу и от партии к партии стремление выверить свой звук, поставить в общем аккорде свой звук и звук своей партии на совершенно точную высоту по отношению к звукам соседей по партии и к звукам других партий. Наблюдая это, мы увидим, как отдельный певец и каждая партия стремятся, давая звук, опираться и на своего соседа, на свою партию, и на все остальные партии хора, чтобы выверять и с точностью ставить свой звук в аккорде и в смысле высоты. Каждый певец, каждая партия,

чутко прислушиваясь к своим соседям и к другим партиям, строят свой звук по отношению к их звукам совершенно правильно и точно. Каждый певец и каждая партия стараются слышать весь хоровой аккорд, тогда ухо отдельного певца и, скажем, коллективное ухо каждой партии подсказывает им точное положение их звуков в аккорде. Это дает точно выверенный, стройный аккорд. В результате возникает хоровой строй, строй хора — второй элемент хоровой звучности.

Этот второй элемент — строй — и был источником той гармоничности и красоты, которую мы наблюдали, когда слушали общую хоровую звучность. Легкость же в напряжении и звучность в мощном forte («как будто хор вовсе не затрачивает сил») обусловлены были соединением ансамбля со строем. Запомним поэтому, что только тот аккорд отлично звучит, который уравновешен и выстроен, и чем уравновешеннее и стройнее аккорд, тем больше в нем легкости и звучности. Поэтому, чем большей мощности и легкости надо достигнуть в звучности, тем строже надо уравновесить и точнее выстроить аккорд. Уравновешенный и выстроенный аккорд приобретает летучесть: далее на нежнейшем *pp* он полетит и будет звучать в самых отдаленных углах любого обширного помещения. Аккорд, лишенный ансамбля и строя, вязнет тут же в хоре и не звучит даже на громогласном *ff*.

Присмотримся к хору еще пристальнее, вслушаемся еще внимательнее и мы подметим еще целую сеть нитей-устремлений иного порядка, чем в ансамбле и строе. Мы увидим и почувствуем, что эти новые нити, исходя от каждого певца и как бы пучками от каждой партии, устремляются к одной точке. Этой центральной руководящей хором точкой является дирижер.

Мы видим, как каждый певец и каждая партия, заботясь об ансамбле и строе, в то же время устремляют внимание на дирижера. Мы отчетливо ощущаем, что каждый певец крепко связан с дирижером; что воля дирижера — его воля; что певец не мыслит издать ни одного звука, не наблюдая дирижера и не находясь с ним в непрерывном общении; что он силен этим общением и этим руководством.

Такое общение и слияние певцов с дирижером устанавливает необычайной чувствительности взаимное понимание: малейшее указание дирижера моментально воспринимается и исполняется всеми певцами, всеми партиями, все хором; взгляд, выражение лица, внутренние движения художественного чувства дирижера тотчас же находят отражение в сознании и чувствах певцов. Из этого тончайшего взаимного понимания рождается третий элемент хоровой звучности — нюансы, или оттенки.

Итак, проанализировав звучание воображаемого образцового хора, мы установили три главнейших составных элемента хоровой звучности: ансамбль, строй, нюансы.

Свойства и значение этих трех основных элементов хоровой звучности наглядно можно отобразить такой табличкой:

Элементы	**Свойства элементов**	**Результаты**
Ансамбль	Уравновешенность, слитность каждой партии и всех партий	Цельность
Строй	Стройность, выверенность, точность аккорда	Красота
Нюансы	Восприятие и исполнение указаний дирижера	Выразитель-ность

Перечисленные основные элементы хоровой звучности являются непременными.

Представим себе, что в хоровой звучности отсутствует ансамбль. Это отсутствие уже само по себе испортит хоровую звучность, так как не будет уравновешенности звучания как в каждой партии между составляющими ее певцами, так и в хоре между отдельными партиями. Вместе с тем отсутствие ансамбля плохо отразится и на остальных элементах хоровой звучности — на строе и нюансах: на строе потому, что певцы и партии, не слыша всех товарищей по партии и всех партий хора, не в состоянии будут выстроить аккорд так, как это надо; нюансы же при отсутствии ансамбля не могут быть равномерными, дружными опять-таки потому, что певцы не в состоянии будут соразмерить их, не слыша ни своих соседей по партии, ни всех партий хора.

Из этого ясно, что отсутствие ансамбля разрушает хоровую звучность.

Об отсутствии строя говорить не приходится, так как легко себе представить, какой «красивой» будет звучность, если хор станет петь нестройно, фальшиво.

Казалось бы, что если налицо ансамбль и строй, то хорошая хоровая звучность обеспечена и отсутствие нюансов ее не разрушит. На деле это не так. Нюансы придают хоровой звучности необходимую выразительность, отсутствие которой лишает ее жизненности: без нюансов хоровая звучность мертва.

Строй и ансамбль могут быть жизненны и живы только тогда, когда есть нюансы.

Итак, отсутствие ансамбля или строя, или нюансов, или, тем более, всех их вместе разрушает хоровую звучность.

Что касается дикции, темпа, ритма и пр., то эти требования относятся уже к исполнению, к передаче сочинения: без них, вернее, при плохой выработке их, хоровая звучность все же сохраняется (подробнее об этом см. в конце гл. V, ч. 1). Исполнение, передачу сочинения не следует смешивать с хоровой звучностью как таковой: при хорошей хоровой звучности может быть антихудожественная, даже безграмотная передача сочинения.

Если у хора с хорошей звучностью плохая дикция, т. е. хор плохо, неясно произносит слова, то несомненно пострадают яркость передачи сочинения, с одной стороны, и художественность впечатления — с другой.

Исполняемое сочинение звучит и цельно, и стройно, и даже выразительно, но в чем его смысл — понять трудно, так как нельзя разобрать слова, которые поет хор. Это, бесспорно, существенный недостаток в смысле художественного впечатления и яркости передачи.

Но страдает ли от этого недостатка хоровая звучность?

Нет. Нет потому, что исполняемое сочинение звучит и цельно, и красиво, и хотя не ярко, но все же выразительно.

Итак, плохая дикция хора с хорошей звучностью портит яркость передачи и художественность впечатления, но не разрушает хоровой звучности как таковой.

Если хороший по звучности хор будет петь неритмично, то у слушателя может возникнуть неудовлетворенность, даже досада. Но хоровая звучность все же не утратится, потому что можно петь неритмично, но уравновешенно, стройно и до некоторой степени выразительно.

Если хороший хор исполняет сочинение в несоответствующем темпе, то можно пожалеть самое сочинение и его автора, но не пенять на хоровую звучность, ибо в неправильном темпе можно петь и при наличии ансамбля, строя и нюансов.

Итак, отсутствие хорошей дикции, точной ритмики и правильного темпа, портя исполнение произведения, не разрушает хоровой звучности.

Ансамбль же, строй и нюансы являются главнейшими и непременными элементами хоровой звучности как таковой.

Это положение должно быть первоосновой, краеугольным камнем в фундаменте хоровой науки — в хороведении. Исходя из этого основного положения, можно точно определить — что такое хор?

Хор — это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго

уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы.

Придавая большое значение главнейшим элементам, мы считаем необходимым до подробного их рассмотрения дать элементарные правила для их образования и совершенствования. Правила эти обязательны для каждого хорового певца, и только при соблюдении их он сумеет овладеть элементарной хоровой техникой.

Вот эти необходимые и доступные каждому хоровому певцу правила, за выполнением которых должен постоянно следить дирижер:

1. Всякий поющий в хоре должен чутко вслушиваться в свою партию, чтобы силой своего голоса уравновешиваться в ней и тембром своего звука сливаться с ней. Точное исполнение этого правила дает частный ансамбль.

2. Каждая партия, слившись и уравновесившись в себе, должна чутко вслушиваться во все остальные партии хора, чтобы силой своего звука уравновешиваться в общей хоровой звучности.

Навык в исполнении этого правила даст общий ансамбль.

3. Каждый поющий в хоре, вырабатывая ансамбль партии, должен вслушиваться в нее, чтобы высотою своего звука сливаться с нею в точный унисон.

Исполнение этого правила даст партии частный строй.

4. Каждая партия, объединившись в частном и общем ансамбле и усовершенствовав свой частный строй, должна чутко вслушиваться во все остальные партии и, воспринимая хоровой аккорд в его целом, строить высоту своего звука совершенно правильно и точно по отношению к высоте звука других партий хора.

Точность в исполнении этого правила даст общехоровой строй.

5. Каждый поющий в хоре должен устанавливать непрерывное общение с дирижером, видеть и понимать его указания, точно исполнять их.

Исполнение настоящего правила даст хоровые нюансы. Разумно внушая и постоянно напоминая эти элементарные правила, дирижер будет постепенно, но верно развивать в певцах и чувство ансамбля, и чувство строя, и чувство уравновешенных нюансов. Хор в целом будет, быть может, медленно, но прочно осваивать главнейшие элементы хоровой звучности. Только приобретая их и усовершенствовавшись в них, коллектив поющих будет по справедливости называться хором.

Глава вторая

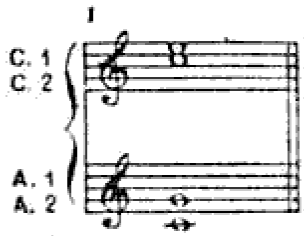
СОСТАВ ХОРА

По составу хора наиболее распространенными являются три главных типа: 1. Хор женских или детских голосов (или тех и других вместе), 2. Хор мужских голосов, 3. Хор смешанных голосов.*

Хор первого типа, состоящий из сопрано и альтов, и хор второго типа, состоящий из теноров и басов, называются однородными хорами. От соединения этих двух однородных хоровых групп (верхней и нижней) получается одна смешанная группа, так что хоры первого и второго типа можно считать за две половины хора третьего типа. Этим отнюдь не отрицается их самостоятельное значение, но обе вместе они образуют наиболее совершенный тип хора — смешанный хор.

Хор первого типа составляют: 1-е сопрано, 2-е сопрано (или меццо-сопрано), 1-е альты и 2-е альты (или контральто).

Если иллюстрировать этот состав простейшим хоровым аккордом, то голоса хора располагаются так:



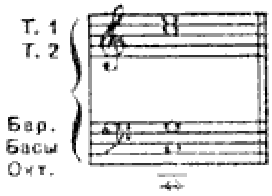
Хор второго типа составляют: 1-е тенора, 2-е тенора, баритоны, басы и октависты.

---

* Рассматривая вопрос о составах хора, П. Г. Чесноков не дает характеристики художественно-исполнительских возможностей того или иного типа хора. (Прим. С. Попова).

Тот же аккорд для хора этого состава следует расположить так:

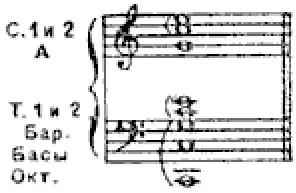
2



Соединив однородные хоровые группы 1-го и 2-го типа, мы получим полный смешанный хор, наиболее совершенный тип хора, который должен состоять из девяти партий: 1) 1-е сопрано, 2) 2-е сопрано, 3) 1-е альты, 4) 2-е альты, 5) 1-е тенора, 6) 2-е тенора, 7) баритоны, 8) басы и 9) октависты.

Расположение аккорда для полного смешанного хора будет следующим:

3

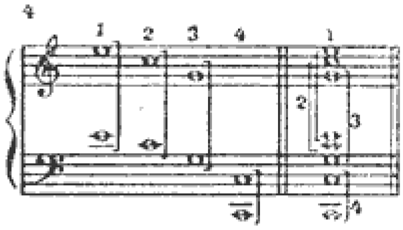


При сличении диапазонов и регистров хоровых партий мы увидим (подробно в гл. III, ч. I), что полный смешанный хор распадается на четыре группы родственных голосов:

1) 1-е сопрано и 1-е тенора, 2) 2-е сопрано и 2-е тенора, 3) альты и баритоны, 4) басы и октависты.

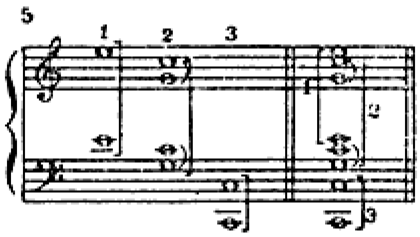
Графически это можно изобразить так:

4



Вместе с тем по регистрам хор подразделяется (этому подразделению мы придаем особенное значение) на три слоя соответственно звучности аккорда (при удвоениях): 1) слой верхних голосов, 2) слой средних голосов и 3) слой нижних голосов, как это видно из таблички и нотного примера:

1. Слой верхних гол. — 1-е сопр. + 1-е тен.
2. Слой средних гол. — 2-е сопр. + 2-е тен. + альт. + барит.
3. Слой нижних гол. — басы + октависты



Недостаточно хорошая хоровая звучность нередко бывает обусловлена, между прочим, и тем, что эти три слоя голосов звучат в хоре неравномерно, неуравновешенно по силе звука: верхний слой — сильно, нижний — слабее, средний — еще слабее. (Подробнее об этом мы будем говорить в главе об ансамбле.)

*

Немаловажное значение имеет вопрос о наименьшем количестве певцов в каждой хоровой партии. Правильное разрешение его даст возможность обосновать дальнейшие выводы.

Если мы возьмем одного певца на партию, то, конечно, хоровой партии не получится, так как один певец — это солист.

Составят ли хоровую партию два певца? Нет, не составят: в тот момент, когда один певец будет брать дыхание, другой будет в положении солиста.

Если же мы возьмем на партию трех певцов, то партия составится: когда один из троих будет брать дыхание, то все же поющих остается два. Следовательно, при трех умелых певцах является возможность образовать минимальную по составу хоровую партию. Наименьшее количество певцов для каждой хоровой партии — три.

Если мы каждую партию составим из наименьшего количества певцов, то у нас получится:

Сопрано	— 3
Альтов	— 3
Теноров	— 3
Басов	— 3
Всего 12 чел.	

Следовательно, для образования правильно организованного смешанного хора требуется не менее 12 певцов, распределенных по три на каждую партию. Такой хор мы назовем малым смешанным хором. Малый хор есть в

то же время неполный хор*, он вынужден ограничиваться, как принято выражаться, «чистым четырехголосием».

Равномерно увеличивая каждую партию малого хора, мы будем приближаться к наименьшему количеству среднего (но уже полного) смешанного хора. Когда количество певцов в каждой партии малого хора удвоится (а в басовой партии — утроится), он превратится в средний смешанный хор с наименьшим количеством певцов, а именно:

1-х сопрано	— 3	= 6	= 12	= 27
2-х сопрано	— 3			
1-х альтов	— 3	= 6		
2-х альтов	— 3			
1-х теноров	— 3	= 6	= 15	
2-х теноров	— 3			
Баритонов	— 3	= 9		
Басов	— 4			
Октавистов	— 2			

Всего 27 чел.

В басовой партии, как видно из таблички, сделана перегруппировка: за счет октавистов прибавлен один певец в басовую партию. Это рекомендуется сделать потому, что басовую партию, как основную, нужно немного усилить. В отношении же октавистов можно допустить отклонение от основного принципа — «наименьшее количество певцов для партии — три»; партия октавистов, по существу, не является обособленной партией — эта прекрасная по звуку партия до некоторой степени уже роскошь в хоре (впрочем, почти необходимая). Партию эту следует использовать очень осторожно, не допуская злоупотреблений, иначе красочность ее звучания будет обесценена и даже станет надоедливой.

Средний смешанный хор наименьшего состава (27 человек) может исполнять за очень малыми исключениями почти всю хоровую литературу, так как это хор полный, т. е. составленный из 9 хоровых партий.

Равномерно увеличивая все его партии, мы будем приближаться к наименьшему составу большого смешанного хора. Когда количество певцов среднего смешанного

---

* Обращаем внимание на своеобразное употребление терминов: «полный хор» и «неполный хор». Под «неполным» — П. Г. Чесноков понимает хор малого состава, «полный» же хор — это такой хор, в котором хоровые партии могут делиться на группы. Это противоречит принятому в настоящее время пониманию вышеприведенных терминов. Под «неполным» понимается хор, в котором отсутствует какая-нибудь хоровая партия, например хор, состоящий из сопрановой, альтовой и теноровой партий. «Полным» же считают хор, в котором налицо все хоровые партии (сопрановая, альтовая, теноровая и басовая), вне зависимости от численного их состава. (*Прим. С. Попова*).

хора удвоится, он превратится в большой смешанный хор с наименьшим количеством певцов:

1-х сопрано	— 3 + 3 = 6	= 12	= 24
2-х сопрано	— 3 + 3 = 6		
1-х альтов	— 3 + 3 = 6	= 12	
2-х альтов	— 3 + 3 = 6		
1-х теноров	— 3 + 3 = 6	= 12	= 30
2-х теноров	— 3 + 3 = 6		
Баритонов	— 3 + 3 = 6	= 18	
Басов	— 4 + 4 = 8		
Октавистов	— 2 + 2 = 4		
	Всего 54 чел.		

Этому мощному хору доступна вся хоровая литература, так как каждая партия его может образовать по четыре правильные группы из 3 певцов на каждую.

Приведенные вычисления могут показаться несколько отвлеченными. Мы категорически на них не настаиваем, но считаем нужным указать, что они — результат многолетних наблюдений и опыта. Указывая начальное наименьшее число певцов большого смешанного хора, мы не беремся определить его предельную наибольшую численность, но считаем необходимым оговорить, что существует граница, за которой музыкальная звучность большого хора уже перерастает в шумовую звучность.

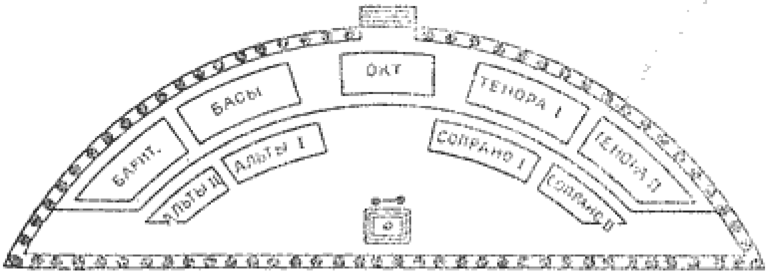
*

Что касается расстановки хора, то вопрос этот трактуется по-разному. Попытаемся все же найти для его разрешения объективные обоснования.

Хор, как выше говорилось, разделяется на четыре группы родственных голосов. Поставим партии первой группы в противоположных концах эстрады. Удобно ли им будет петь? Конечно, нет: они, как имеющие однородные диапазоны и регистры и поющие при удвоениях в октавах, всегда стремятся быть ближе одна к другой. Попробуйте октавистов отставить от басов, и вы услышите ропот первых: «Неудобно, не слышно басов, не на кого опереться». Поэтому родственные партии должны стоять в одной группе. При этом партии, составляющие слой верхних голосов и принимающие на себя большую часть мелодического материала, должны стоять с правой стороны от дирижера. Партии среднего слоя, заполняющие гармоническим материалом пространство между верхним и нижним слоями, размещаются по всему хору. Наконец, партии нижнего слоя, как фундаментальные партии, как основа, на которой покоится вся тяжесть хорового аккорда, должны тяготеть к центру.

Предлагаемая расстановка хора проверена опытом и наблюдениями. Но это не есть

что-либо безусловно обязательное; иногда помещение и акустические условия могут потребовать некоторых изменений в расстановке хора *.



Рассмотрев различные виды хора и порядок его расстановки, остановимся на некоторых организационных вопросах.

Дирижер хора должен иметь помощников как по музыкально-художественной, так и по организационной части. Помощник дирижера по музыкальной части ведет подготовительную работу с хором и замещает дирижера в случае его отсутствия по каким-либо причинам.

Помощник дирижера по музыкальной части входит в состав хора, участвует во всей работе дирижера, усваивая его требования, чтобы в случаях замены не вносить от себя никаких новых истолкований. Двух влияний на хор и разных направлений в работе быть не должно. Само собой разумеется, что помощник дирижера должен иметь соответствующее музыкальное образование.

Помощником дирижера по организационной части должен быть староста хора.

Главная задача старосты хора — обеспечить тот порядок, ту организованность, которая необходима для художественной работы.

В каждой из четырех хоровых партий должен быть, кроме того, староста хоровой партии, который несет за нее ответственность как с организационной, так и с музыкальной стороны. Староста хоровой партии должен быть отличным опытным певцом, достаточно музыкально образованным. Староста хоровой парии — ее представитель, живая связь ее с дирижером. Он должен всесторонне знать каждого певца своей партии. Замечая недостатки певцов своей партии, он может и должен их указывать, добиваясь таким образом совершенствования каждого певца в отдельности и всей партии в целом. Малоопытного, технически слабо подготовленного певца

---

* Для басов и теноров рекомендуется делать на эстраде помост с таким расчетом, чтобы они стояли головой выше сопрано и альтов.

староста должен отдать под руководство опытного певца, который руководит им до тех пор, пока он не приобретет опытности и не усовершенствует технику. Это руководство имеет большое практическое значение. Как бы ни был хорош по своим данным вновь вступивший в хор певец, он встречается с манерой пения, с приемами дирижера, ему еще не знакомыми, а потому сразу ставить его на положение совершенно самостоятельного певца нерационально. Староста хоровой партии является в этом случае незаменимым помощником дирижера. Непременно присутствуя при испытании голоса, слуха, знаний и навыков вновь вступающего в хор певца, староста должен немедленно выделить в своей хоровой партии опытного певца и отдать новичка ему под руководство.

Отсюда ясно, что в хоровую партию можно вновь принимать лишь столько певцов, сколько в ней есть опытных, могущих руководить новичками. При соблюдении такого порядка вновь вступивший не может быть тормозом для своей партии, мешать ей: при первой же ошибке он будет остановлен старшим певцом-руководителем. С течением времени, когда такой новичок постепенно приобретет опытность, усвоит приемы дирижера, научится поддерживать как частный, так и общехоровой ансамбль, строй и пр., — он становится самостоятельным певцом. Такому прошедшему учебный стаж певцу полезно дать со временем на выучку кого-либо из малоопытных: наблюдая ошибки своего ученика, он ясно поймет, кик необходимо было самому ему пройти этот «курс».

Староста хоровой партии должен, выбрать из ее состава одного певца, который ведал бы нотами своей партии. Рекомендуется при этом завести пять хороших, прочных папок — четыре для хора (по одной на партию) и одну для дирижера. Библиотекарь, получив от дирижера указание, какие сочинения и в каком порядке будут прорабатываться на репетиции, сообразно этому раскладывает ноты по папкам и передает их выделенным в каждой партии певцам. Дирижер объявляет вещь, подлежащую проработке. Ведающие нотными папками раздают ноты и, по окончании работы над данной вещью, тут же собирают их обратно в папки; даже староста не должен, помимо ведающих папками, распоряжаться нотами, — при соблюдении этого правила папки с нотами поступят по окончании репетиции к библиотекарю в том же порядке, в каком он их выдал. Папкой дирижера ведает непосредственно библиотекарь.

Все перечисленные организационные мероприятия имеют большое практическое значение. В хоре все должно быть связано, скреплено, спаяно. При четкой организации никакое нарушение музыкальной или общественной стороны дела не

должно иметь места: организационные функции точно распределены, каждый раздел организационной работы отдан в надлежащие руки. Каждое звено разумно согласует свою работу с другим во имя интересов общего дела, в хор прочно внедряются организованность и дисциплина, необходимые для плодотворной художественной деятельности.

*

Нередко на дирижера, требующего дисциплины, бывают нарекания: его упрекают в излишней строгости, в чрезмерно повышенных требованиях. Конечно, все необоснованные требования подлежат осуждению.

Постараемся глубже вникнуть в этот вопрос.

Нам из опыта известно, к каким неутешительным результатам приводят иногда такие «требования». Как можно требовать, например, личного к себе расположения или искреннего и сердечного участия в общей художественной работе? Этого можно только желать, а достигается это не требованиями, а иными путями. Надо быть требовательным прежде всего к себе самому и знать, что всякая работа дирижера с хором должна быть творческим актом, что подъем, контролируемый чувством художественной меры, должен быть постоянным спутником дирижера и в подготовительной работе, и при публичном исполнении.

Дирижер всегда должен быть внешне опрятен, приветлив, никогда не допускать грубости: он должен твердо усвоить, что грубость и тонкая художественная работа исключают друг друга.

Дисциплину хора мы подразделяем на внешнюю и внутреннюю. Внешняя дисциплина — это порядок, обязательное условие для проведения всякой коллективной работы. Это внешняя дисциплина необходима как средство для воспитания и утверждения дисциплины внутренней, необходимой при художественной работе. Забота о поддержании внешней дисциплины — прямое дело старосты хора и старост хоровых партий, они спокойно и разумно устанавливают внешний порядок, нужный для работы. Но если о поддержании внешней дисциплины заботятся всегда только старосты, то это не прочно. Дирижер и сам должен постепенно и терпеливо прививать хору разумную и сознательную внешнюю дисциплину. Необходимо, чтобы певец, под влиянием мягкого настойчивого воздействия дирижера, дисциплинировал сам себя, отчетливо понял, что внешняя дисциплина зависит от него, что она необходима и что только при ее наличии хор способен к творческой художественной работе.

Внешняя дисциплина создает в хоре атмосферу серьезности, глубокого уважения к искусству, тот внешний порядок и ту сосредоточенность, которые вводят хор уже в

область внутренней художественной дисциплины. Таким образом, дисциплина внутреннего порядка тесно связана с дисциплиной внешней. Без нее дирижеру вместе с хором трудно будет сделать свои занятия творчески содержательными. Творческая работа и тем более художественное исполнение — процесс тонкий и сложный. Для нее требуется необычайная сосредоточенность, вдумчивость, настроенность, углубленность. Творческий подъем, обусловливающий подлинное художественное исполнение, нельзя вызвать искусственно и поспешно. Но подготовить для него пути мы можем. Эти пути — укрепление внешней дисциплины и обеспечиваемое ею преодоление технических трудностей прорабатываемого материала. Когда дисциплинированный хор преодолевает эти трудности, тогда и проясняются пути, ведущие в область дисциплины внутреннего художественного порядка, при наличии которой только и может проявиться подъем и вдохновение.

Только при тщательном соблюдении всех требований внешней и внутренней дисциплины хор становится способным к вдохновенно-художественному исполнению и дело хора становится подлинным делом искусства.

Для успешной работы хора большое значение имеет музыкальная одаренность каждого певца. Поэтому при приеме нового певца дирижер должен обратить на его музыкальную одаренность достаточное внимание. У музыкально одаренного певца есть представление о красоте звука, а следовательно, и стремление найти такой звук; понадобится очень немного указаний и советов, чтобы надлежащий звук был найден. При усвоении элементарных сведений о дыхании и образовании звука музыкально одаренный певец с помощью очень немногих упражнений быстро достигает хороших результатов. Чем больше в хоре музыкально одаренных певцов, тем легче хор понимает и воспринимает требования дирижера, тем больше он успевает в своей работе.

*

Два слова о количестве и длительности репетиций. Из практики многих лет мы приходим к выводу, что наименьшее количество репетиций для самодеятельных хоров две в неделю. При одной репетиции в неделю результаты проделанной работы почти без остатка рассеиваются к следующей, приобретенные навыки сглаживаются. При этих условиях результаты не ощущаются, у певцов падает интерес к работе.

Профессиональные хоры должны заниматься ежедневно (кроме выходных дней). Длительность репетиций не должна превышать 2½ часов: первое отделение 1¼ ч., отдых — ¼ ч. и второе — 1 ч.

Глава третья

АНСАМБЛЬ

Приступая к исследованию первого из трех основных элементов хоровой звучности — ансамбля, мы оказываемся на неустойчивой почве: при исследовании строя или нюансов можно опираться на некоторые научные обоснования, в отношении же ансамбля сделать это пока почти невозможно.

Анализируя строй, мы будем иметь дело с гаммой, интервалами, мелодией, гармонией; изучая нюансы, — с мотивом, фразой, предложением, периодом, музыкальной формой; к ансамблю же мы подходим главным образом со стороны непосредственного ощущения его. Для достижения ансамбля певцу надо возможно более уравновешиваться и сливаться со своей партией, партии — уравновешиваться в хоре, дирижеру — регулировать силу звука как отдельных певцов, так и целых партий. Решающее значение имеет чутье ансамбля; научно-теоретических обоснований в этой области еще нет. Но мы все же попытаемся обобщить результаты наших практических наблюдений.

*

Для достижения ансамбля, т. е. уравновешенного звучания певцов в каждой хоровой партии и всех партий в хоре, требуется:

1. Одинаковое количество певцов в каждой хоровой партии.

Нередкие в хоровой практике случаи, когда альтов в хоре меньше, чем сопрано, несоответственно мало 2-х С.* и 2-х Т., следует признать ненормальным явлением. Следствием такой ненормальности обычно является то, что хор или совершенно не приобретает ансамбля, или приобретает подобие его, притом с большим трудом.

---

* В дальнейшем изложении употреблены сокращения: 2-х С. (вторых сопрано), 2-х Т. (вторых теноров) и т. п.

2. Одинаковое качество голосов в каждой хоровой партии.

Если, например, партия 1-х С. имеет в своем составе из 6 голосов — 2 сильных, 2 средних и 2 слабых, то и все остальные партии должны строиться в количественном и качественном отношениях приблизительно так же.

Предположим, что партии 1-х С. указанного состава будет противопоставлена партия 1-х Т., состоящая из одного сильного и пяти слабых голосов. При таком неправильном соотношении сил эти две партии, хотя и равные по количеству певцов, почти не смогут уравновеситься, особенно в forte, а потому установить ансамбль будет очень трудно.

Во имя качественной равноценности хоровых партий иногда можно пожертвовать точным соблюдением количественной нормы, лишь бы был соблюден главный закон ансамбля — уравновешенность. Но все же наш многолетний опыт и наблюдения показывают, что первое условие ансамбля — одинаковое количество певцов в хоровых партиях — должно быть по возможности выполнено.

3. Однотембренность голосов в каждой партии.

Часто встречаются такие голоса, которые по тембру как бы дополняют один другого и, таким образом, сливаются при условии равновесия в силе. Редко, но все же встречаются полоса, тембр которых сильно разнится от типичной окраски данной партии, в силу чего они почти не имеют возможности слиться в общий тембр с ней. Таких певцов с резко обособленным тембром не следует принимать в хор: достаточно одного - двух таких голосов даже на большую хоровую партию, чтобы ансамбль был испорчен.

П р и м е ч а н и е. Следует также избегать певцов с сильной вибрацией, т. е. качающимся голосом: сильное вибрирование разрушает частный ансамбль.

Хор, партии которого построены с соблюдением указанных трех требований, уже в самой природе своей имеет необходимые предпосылки для достижения того ансамбля, который условимся называть механическим * : такой хор как бы

---

* Этот термин вызывает возражение. Ансамбль, как элемент хоровой звучности, никогда не возникает в хоре «механически», а является результатом сознательных действий певцов хора и его дирижера. *(Прим. С. Попова).*

сам собой, почти без усилий певцов, зазвучит сравнительно уравновешенно. Это обусловлено тем, что в хоре и количество певцов, и качество голосов, и тембр их уравновешены. Чем тщательнее эти три условия будут выполняться, тем благодарнее будет почва для проявления того вида совершенного ансамбля, который следует назвать художественно-органическим.

Уравновешенность — это основное требование ансамбля. Однако от него допускаются и отклонения *.

Отклонения эти троякого рода:

1. Частичное выделение из ансамбля какой-либо партии, ведущей главную мелодию сочинения или отдельные части ее, а также выдвижение на первый план каких-либо второстепенных, сопровождающих главную тему мелодико-ритмических фигур.

2. Полный выход из ансамбля певца-солиста при исполнении сочинений для одного голоса с сопровождением хора.

3. Выделение главной темы в сочинениях контрапунктического стиля (имитация, канон, фуга и пр.).

Эти отклонения бывают обусловлены перспективой исполнения и имеют прямое отношение к нюансам, которые главным образом и создают эту перспективу. Однако косвенно они затрагивают и ансамбль в отношении взаимной уравновешенности звучания хоровых партий. Вот почему, исследуя ансамбль, необходимо коснуться их хотя бы кратко.

Первый род отклонений от требований уравновешенности легче всего уяснить на нотном примере, так как наглядность разметок и обозначений динамических нюансов лучше, чем слова, раскроют его сущность.

Для этого следует твердо изучить музыку предлагаемого примера, а затем обратиться к словесным пояснениям, сопоставляя их с нотным примером.

Изучив музыку нотного примера и проанализировав ее, мы увидим, что партия теноров играет в приведенном отрывке главную роль: в ней заключена основная мысль всего отрывка, она излагает главную мелодию и передает текстовое содержание. Поэтому и надо партию теноров в приведенном примере выдвинуть на первый план, поэтому здесь и нужно частичное выделение из ансамбля.

---

* В современном хороведении в понятие ансамбля входит не только уравновешенность голосов и партий хора по силе звучания — динамике, но также включается необходимость надлежащего соотношения таких элементов, как интонация, строй, тембр, ритм, агогика, составляющих в совокупности ансамбль хора. *(Прим. С. Попова).*

Зимой

П.ЧЕСНОКОВ.Op.32, № 2

6

Очень медленно Покойно





* Фортепьянная партия приводится для облегчения чтения партитуры.


1б
о, бе.лиз.на. О,чис.то.
.та лу.гов под пе.ле.но.ю снеж.ной
p
О, бе.лиз.на.
6.
7.
8.


mf
.та,
1б
о,чис.то.та,
f
1а
О,чис.то.та про.зрач.ных струй об.ле.де.не.лых,
О,чис.то.та.
9.
10.
11.


О - б - щ - и - й а - н -
f
О, кра - со - та, рощ и ле -
f
f
О, кра - со - та рощ и ле -
f
О, кра - со - та,
12.
13.


- с - а - м - б - л - ь
- сов за - ни - де - ве - лых!
mf p
- сов за - ни - де - ве - лых!
о, кра - со - та!
14.
15.

В общий ансамбль доминирующая в настоящем случае партия вливается только в конце отрывка — в тактах 12—15. Здесь она становится уже равносильной другим партиям хора и по общему требованию ансамбля должна уравновеситься с ними. Что же касается пункта выдвижения на первый план второстепенных, сопровождающих главную мелодию фигур, то они ясно помечены скобами с цифрою 1 б. Эти второстепенные фразы всегда появляются там, где главная мелодия идет под уклон, ослабевает, или же они предшествуют главной мелодии, подготавливая для нее соответствующий фон. Вот тут-то эти фразы и следует «выдвинуть», ибо цель и смысл их — заполнить могущие образоваться пустоты, поддержать ослабевающее напряжение; или же подготовить и как бы вызвать вступление главной мелодии. Следует добавить, что как к выделению главной мелодии, так и в особенности к «выдвижению» второстепенных фраз надо относиться с большой осторожностью, строго руководствуясь чувством художественной меры, иначе получится вычурность и перспектива сочинения изуродуется.

Что касается второго рода отклонений от требований уравновешенности при исполнении сочинений, написанных для одного голоса с сопровождением хора, где певцы-солисты выходят из общего ансамбля, то нередко говорят: «Чем тише поет хор на протяжении всего аккомпанемента, тем лучше, ибо солист звучит тогда ярче». На деле в этих случаях зачастую получается полная оторванность солиста от хора: солист поет ярко, звучно, а хор шуршит где-то в отдалении. Это, конечно, неправильно. Между солистом и сопровождающим его хором надо устанавливать относительный ансамбль. Хор по силе звука должен быть на известном, всегда определенном расстоянии от солиста. Но эта разница в силе звука не должна слишком расширяться, чтобы связующие солиста и хор нити ансамбля не порвались между собой и не возникло бы разобщенности, разъединенности. Поэтому хор по отношению к солисту должен петь одним нюансом ниже, т. е. если у солиста *f*, то у хора должно быть *mf*; если у солиста *mf*, то у хора *p*; если солист расширяет звук до *ff*, то и хор должен идти за ним до *f* и т. д. Таким образом хор всегда будет на определенном расстоянии от солиста, поддерживая его в сильных местах или создавая мягкий фон для его тихого пения. Следуя так за солистом, хор не порвет нитей относительного ансамбля и будет составлять с ним одно целое. Это первое условие, на которое надо обратить внимание. Вторым условием должно быть некоторое затушевывание тембра той хоровой партии, к которой принадлежит солист. Допустим, что солирует бас, — тогда басовая партия хора не должна слишком ярко обнаруживать своего тембра, в особенности на высоких нотах, а наоборот — должна затушевывать его, чтобы тембр солиста не казался бледным.

Третий род отклонений от требований уравновешенности — выделение главной темы в сочинениях контрапунктического стиля — настолько обширен и сложен, что ему необходимо отвести особую главу (см. гл. VI); а пока вернемся к вопросу о художественно-органическом ансамбле.

Построив хор правильно с точки зрения ансамбля, внушив певцам надлежащие правила выработки и поддержания его и сочтя работу по установлению ансамбля законченной, дирижер неминуемо испытает... разочарование: все, кажется, сделано, сказано, внушено, а чего-то не хватает, несмотря на все старания певцов, чего-то нет.

Не хватает самого дирижера, его художественной воли, его таланта, проявляемого во вдохновенном подъеме. Только тогда, когда воля дирижера сплотит индивидуальные устремления певцов, соединит и спаяет их в одно целое, вдохновенным подъемом захватит и подчинит их себе, только тогда будет достигнут тот совершенный ансамбль, который мы назвали художественно-органическим.

Итак, то, что мы назвали механическим ансамблем, зависит от надлежащего подбора певцов, организации хоровых партий и хора в целом и от строгого соблюдения всеми певцами правил его выработки и поддержания; а художественно-органический — от дирижера, от его таланта, а также и от художественной зрелости хора.

П р и м е ч а н и е. Необходимо добавить, что и певцы, вдохновляемые дирижером в момент его художественного подъема, активно участвуют в создании художественно-органического ансамбля. Дирижер силою своего таланта вовлекает хор в процесс художественного творчества и только взяв от хора все и отдав ему всего себя, он совместно с хором достигает истинного вдохновения.

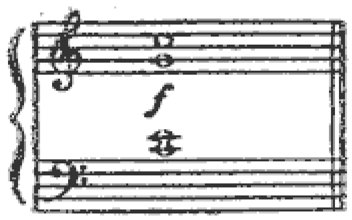
Совершенный художественно-органический ансамбль немыслим без ансамбля механического. Чрезвычайно важно поэтому указать те технические приемы, располагая которыми художник, при наличии таланта, был бы во всеоружии.

*

Сорганизовать и уравновесить все элементы механического ансамбля в хоре, — количество певцов, качество голосов и их тембры, — прямое дело дирижера. Однако этого бывает иногда недостаточно. Дело в том, что нередко встречается такое построение аккорда, при котором не учтено одинаковое естественное напряжение голосов во всех хоровых партиях, и потому при всем старании хора и дирижера достигнуть равновесности звучания бывает очень трудно. Такие аккорды в самом своем построении, в своей природе не имеют необходимых для ансамбля предпосылок.

Возьмем для примера такой аккорд с нюансом *f :*

7



Басовое *до* — звук очень напряженный, теноровое *ми* — напряженный, альтовое *соль* — звук среднего напряжения и сопрановое *до* — звук, по напряжению, почти слабый.

Таким образом, естественная напряженность каждой партии в этом аккорде от басов к сопрано постепенно уменьшается. Этот аккорд не в ансамбле по самому своему построению.

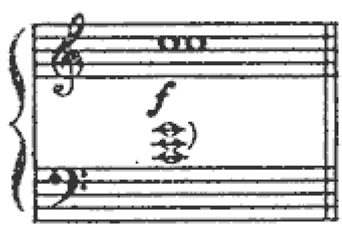
Что же надо сделать, чтобы все же установить ансамбль? Можно применить к каждой партии различные нюансы:

8



Это будет трудно достижимо в исполнении, ибо это — ансамбль искусственный; лучше поэтому переставить партии так, чтобы естественное напряжение у всех них было одинаковым*:

9

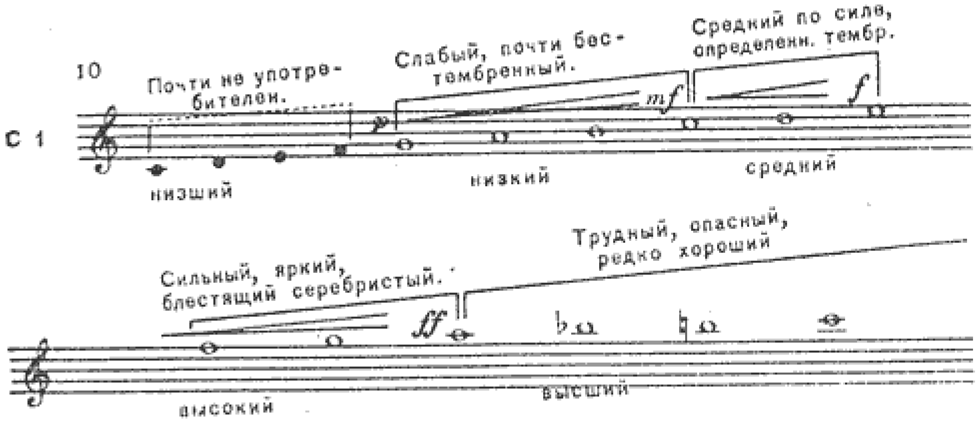


---

* Исходя из убеждения, что все аккорды в хоре должны звучать уравновешенно, П. Г. Чесноков рекомендует «неансамблирующие» (термин П. Г. Ч.) аккорды приводить теми или иными путями к уравновешенному звучанию. «Неансамблирующие» аккорды в хоровых произведениях гармонического склада могут иметь место в результате недостаточного знания композитором природы хоровой звучности. В таких случаях действительно возникает необходимость искусственным путем приводить «неансамблирующий» аккорд к уравновешенному звучанию. Однако в хоровой литературе встречаются случаи, когда композитор, употребляя «неансамблирующие» аккорды, стремится тем самым создать специфическую звучность хора, соответствующую художественному образу произведения. Превращение таких «неансамблирующих» аккордов в уравновешенно звучащие неизбежно приведет к искажению художественного замысла композитора. Следовательно, дирижер хора должен уметь разобраться в природе «неансамблирующего» аккорда, прежде чем изменять его в уравновешенно звучащий. *(Прим. С. Попова).*

Это будет легко достижимо в исполнении, ибо это — ансамбль естественный, так как напряжение во всех партиях будет одинаковое: альты, слившись с сопрано своим напряжением, вполне уравновесятся с басами; звуки же теноровой партии, хотя и разделенной, сами по себе настолько сильны и напряженны, что с успехом заполняют средину между этими двумя напряженными *до*. Таким образом, ансамбль в отношении построения аккорда следует разделить на искусственный и естественный.

Чтобы научиться безошибочно определять всякий аккорд с точки зрения искусственного и естественного ансамбля, нам надо рассмотреть диапазон и регистры каждой хоровой партии.



Из приведенной таблички видно, что диапазон С. 1-х, простираясь от *до* первой октавы до *до* третьей, разделяется на пять регистров, из коих употребительны и хороши 2-й (низкий), 3-й (средний) и 4-й (высокий). Но хороши они не одинаково: по мере восхождения звуки в каждом из этих трех регистров крепнут и приобретают большую определенность в тембре. При рассмотрении приведенной таблички особое внимание следует обратить на выставленные нюансы: они естественны, они лежат в природе рассматриваемого голоса или хоровой партии (конечно, могут быть и отклонения от них, но очень незначительные). Заставить петь сопрано *f* в низком регистре, это значит исказить природную сущность и, уже наверное, не получить звука хорошего качества.

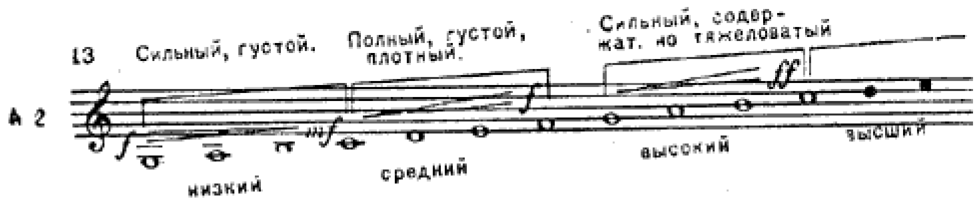
П р и м е ч а н и е. Человеческий голос весьма гибок, а потому о диапазонах и регистрах нельзя говорить с буквальной точностью; они приблизительны. Однако приводимые данные можно принять за «средние», характерные для большинства голосов, а следовательно, и пригодные для практического руководства ими; для хоровых же партий, при условии подбора голосов одинакового качества, приводимые в табличках определения получают почти точный смысл и значение.

Самый хороший регистр С. 2-х — средний и отчасти высокий. Рекомендуется, кроме того, учесть два практических замечания: 1) С. 2-е, как голоса более массивные и густые в сравнении с С. 1-ми, не следует использовать выше *фа* (или *соль*) третьего регистра; в противном случае они слишком отяжеляют звучность партии С. 1-х и, выйдя за пределы своего диапазона, дают нехороший звук; 2) в отношении качества и количества партию С. 2-х следует подбирать лучше, чем это обыкновенно делается в хорах: от более тщательного подбора выиграет звучность всего хора:





Почти весь диапазон альтовой партии хорош. Трудны и нехороши по качеству только первые два звука и последний. Особенность тембра альтового звука заключается в плотности, густоте, силе и яркости:



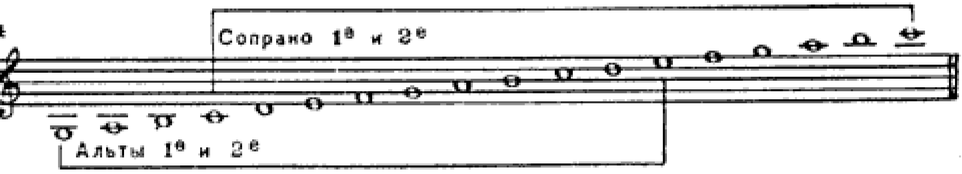
Диапазон А. 2-х отличается от 1-х тем, что у А. 2-х в низком регистре имеются и хорошо звучат те два звука (*соль* и *ля*), которых нет у А. 1-х; тембр же звука А. 2-х, не имея тон яркости, которая наблюдается у А. 1-х, еще более плотен, густ, силен и очень содержателен.

Рассмотренные четыре партии составляют хор 1-го типа, т. е. хор женских или детских голосов * (или тех и других вместе). Весь диапазон этого однородного хора можно изобразить так:

---

* Устанавливаемое здесь П. Г. Чесноковым полное равенство между женским хором и детским является неправильным. Детский хор имеет свои особенности и в вокально-техническом отношении и в художественно-исполнительском, значительно отличающиеся от женского хора. *(Прим. С. Попова).*

14



Перейдем к партиям теноров и басов.

В партии первых теноров очень хороши по силе, яркости и блеску средний и высокий регистры. По характеру тембра Т. 1-е вполне соответствуют С. 1-м, те же легкость, яркость и блеск:

15



Т. 2-е отличаются от 1-х тем, что имеют низкий регистр, при отсутствии высокого; звук сильный и густой, не блещущий яркостью, но полный и плотный:

16



Два замечания, высказанные по поводу партии С. 2-х, полностью относятся и к партии Т. 2-х.

В партии басов имеются три подразделения:

17



Сила и вместе с тем легкость, яркость и блеск — таковы качества баритонов:



Сила, мощь, полнота, густота, сочность и яркость — качества басов, этого основного голоса, держащего на себе всю тяжесть хорового аккорда. Тембр и характер звука басов настолько общеизвестен, что распространяться о них едва ли нужно:

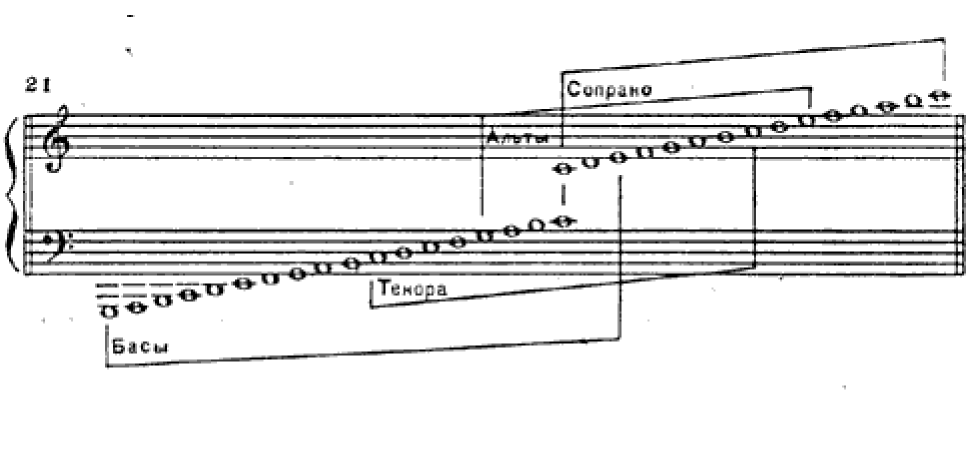


Октава хороша только на нотах, расположенных на нижних прибавочных линейках; все, что выше, хотя и звучит иногда хорошо, но встречается редко.

Из партий теноров и басов складывается хор 2-го типа — однородный хор мужских голосов:



Диапазон полного смешанного хора заключен в следующих пределах:



Применительно к рассмотренным диапазонам и их регистрам можно исследовать построение всякого аккорда, чтобы точно определить, в ансамбле этот аккорд или нет.

Отметим попутно, что сопоставление диапазонов и регистров С. 1-х и Т. 1-х, С. 2-х и Т. 2-х, А. и Бар., Басов и Окт. наглядно иллюстрирует родственность этих голосов.

Обладая диапазоном в 4½ октавы и богатством различнейших живых вокальных красок, хор является совершеннейшим коллективом по своим возможностям художественного исполнения.

Из всего сказанного об ансамбле вытекает, что для установления и поддержания его дирижеру необходимо:

1. Стремиться к тому, чтобы в каждой хоровой партии было одинаковое количество певцов и одинаковое качество голосов, обратив соответствующее внимание на подбор однородных голосовых тембров. Без такого равновесия в составе хора работа над достижением и внедрением ансамбля не достигает нужных результатов

2. Добиться, чтобы элементарные правила достижения и установления ансамбля, изложенные нами в гл. I, были прочно усвоены каждым хоровым певцом. Соблюдение этих, кажущихся легкими, но в действительности трудных для выполнения правил помогает развитию и обострению у певцов чувства ансамбля.

3. Указывая хору на аккорды несовершенные, с точки зрения ансамбля (искусственный ансамбль), требовать от старост партий, чтобы в нотах были проставлены для таких аккордов разнородные нюансы. Это необходимо для того, чтобы каждая хоровая партия знала опасные в смысле ансамбля места и внимательно относилась к исполнению их.

4. Уметь регулировать силу звука как целых партий, так и отдельных певцов, нарушающих общий или частный ансамбль. Трудно точно указать нужное для этого движение руки, но характер жеста должен быть успокаивающий, когда партия или отдельный певец излишне напрягают звук («выделяются»), и возбуждающий — при недостаточном напряжении звука («не слышно»). (Подробнее об этом см. во 2-й части — «Хороуправление».) Рисунок жеста должен быть выработан самим дирижером с таким расчетом, чтобы он был понятен певцам и почти незаметен со стороны.

5. Обратить внимание на уравновешенность звучания родственных партий при удвоениях.

6. Приучить себя к тому, чтобы во время работы с хором и особенно при выступлениях быть хотя бы до некоторой степени «на подъеме». Трудно, разумеется, управлять хором всегда с одинаковым вдохновением, но и нельзя быть во время исполнения внутренне спокойным. Дирижеру надо уметь

быть всегда на некотором «подъеме», иначе порвется всякая внутренняя связь его с хором.

Мы уже упоминали, что в исследовании ансамбля приходится исходить не столько из точных знаний, сколько из чувства ансамбля. Певец воспринимает ансамбль с помощью слуха, ощущения, — на них и надо базироваться, создавая ансамбль.

Дирижер должен всегда уметь найти ошибку в ансамбле, указать ее хору или партии, разъяснить, в чем она заключается, дать подробные и исчерпывающие способы и приемы к ее исправлению и добиться, не скупясь на разумные повторения, немедленного ее устранения. Действуя таким образом, дирижер будет понят хором и, что особенно важно, завоюет себе необходимый авторитет, а разумно проводимая работа и заметное приближение к совершенствованию заинтересуют хор.

*

Рассматривая характер и силу звука, необходимо остановиться на вопросах дыхания и звукоизвлечения. Сведения этого краткого очерка дирижер должен сообщить хору.

Дыхание есть источник звука. Без правильного дыхания не может быть хорошего, правильного и музыкального звука.

Дыхание состоит из двух последовательных действий: забирание воздуха в легкие — вдыхание, выпускание воздуха из легких — выдыхание. Но объем вдыхаемого воздуха может быть различен и назначение вдыханий не одинаково. Поэтому дыхание следует разделить на три типа: малое дыхание, обычное в жизни и речи, большое — дыхание пения, и запасное.

Малым дыханием мы дышим в спокойном состоянии, во время сна и когда говорим.

Большое дыхание, которое нас в данном случае и интересует, необходимо для пения. Малым дыханием петь нельзя, ибо для тяги, силы звука надо и много воздуха, и немалую напряженность мышечной системы.

Проследим момент вдыхания. Оно производится через нос — при быстрых вдыханиях участвует и рот. При вдыхании через нос воздух согревается и очищается от примесей; пылинки, находящиеся в воздухе, попадая прямо в рот и гортань, производят раздражение слизистых оболочек, что, конечно, вредит пению.

Вдыхание — введение воздуха через нос в легкие — произведено. Рот открыт, язык во рту лежит плоско, касаясь кончиком нижних зубов, настал момент извлечения звука. Но о звуке потом. Проследим второй момент дыхания — выдыхание. Эти два момента и составляют технику дыхания.

Второй момент не менее, если не более, важен, чем первый, ибо звук образуется при выдыхании.

Главная трудность и забота певца при выдыхании, а значит, и при извлечении звука, заключается в экономии дыхания. Надо уметь так экономить дыхание, чтобы при наименьшей затрате воздуха получить большой запас звука и притом наилучшего качества.

Неумелые певцы, взяв большое и даже правильное дыхание, массой выбрасывают его и через 2—3 секунды остаются без дыхания, т. е. без звука. При этом и качество звука не может быть хорошим, ибо, как совершенно правильно говорит Дж. Бэтс*, «если хочешь получить чистый и полновесный звук, употребляй на него как можно меньше дыхания». Это сначала кажется противоречием: возьмите неумелого, начинающего скрипача и заставьте его извлечь сильный звук — он проведет весь смычок, сильно нажимая им на струну, а получаются только толчки, шуршание, скрипение и все, что хотите, но не музыкальный звук. Так же и с такими же результатами обращаются неумелые начинающие певцы со своим смычком — с дыханием. И возьмите умелого скрипача: очень небольшая затрата смычка и почти незаметный нажим на струну, а звук и мягкий, и плавный, и сильный, и музыкальный. Следовательно, при выдыхании, вместе с образованием звука, певец должен прежде всего беречь дыхание. Это даст то, что называют «большим дыханием» и сделает певца полным хозяином своего дыхания и звука.

Отсюда вытекает следующее правило для певца.

При вдыхании следует забирать через нос в легкие большое количество воздуха**, а при выдыхании расходовать его очень экономно. Усвоение этого правила необходимо для выработки хорошего правильного дыхания.

Несколько слов о запасном дыхании.

Попробуйте взять большое дыхание и, не издавая звука, без усилий, нормально и естественно выпустить его, т. е. произвести выдыхание. Когда вы это проделаете и естественное выдыхание кончится, начните, не беря нового вдыхания, петь, обратите внимание на то ощущение, которое в результате получится. В первый же момент пения почувствуется неловкость, будто что-то тянет изнутри; и чем дальше, тем

---

* Бэтс Джоа (1741—1799) — английский композитор и дирижер, автор оперы «Парнас», ряда фортепьянных вокальных сочинений. *(Прим. С. Попова).*

** Из этого указания П. Г. Чеснокова вовсе не следует, что всегда надлежит набирать воздуха столько, сколько смогут вместить в себя легкие поющего. Количество вдыхаемого воздуха должно быть различным в каждом отдельном случае. Воздуха нужно брать в легкие такое количество, которое необходимо для выполнения того или иного конкретного певческого задания. *(Прим. С. Попова).*

эта неловкость и тяга изнутри будут все больше и больше увеличиваться. По окончании пения почувствуется усталость и потребность несколько раз глубоко вздохнуть.

В чем же здесь причина? В том, что при большом вдыхании мы выдыхаем приблизительно половину взятого воздуха, а другая половина остается для поддержания нормального объема легких. Конечно, эта оставшаяся запасная половина со следующим дыханием выйдет, ее заменит свежая половина следующего дыхания. Проделывая указанный опыт, мы и начали петь прямо второй, запасной половиной дыхания. Легкие теряли свой объем, приток кислорода прекращался, и мы, ощущали усталость; а потребность несколько раз глубоко вздохнуть появлялась потому, что необходимо было восстановить эту использованную вторую запасную половину дыхания.

Вывод: запасный дыханием петь нельзя, ибо использование его требует немедленного восстановления. Это надо разъяснить певцам, особенно малоопытным, и советовать им не трогать запасного дыхания.

П р и м е ч а н и е. Для пения требуется глубокое дыхание, наполняющее легкие во всем их возможном объеме; поэтому следует позаботиться о чистоте помещения, отсутствии пыли и о свежем воздухе в нем. Помещение, не удовлетворяющее этим условиям, будет вредить здоровью певцов.

Дирижер должен знать, что певец, страдающий пороком сердца, хотя бы и в слабой степени, не может быть допущен к участию в хоре.

Теперь о звукоизвлечении. Оно начинается вместе со вторым моментом дыхания, т. е. выдыханием, и его следует связать с концом первого момента дыхания. Из глубин легких воздушная струя, пройдя дыхательные пути, попадает в гортань.

Гортань состоит из хрящей и мускулов, ими управляющих. Гортань лежит над дыхательным горлом, с верхним концом которого она непосредственно соединена. То, что мы называем «кадыком» или «адамовым яблоком» и что всякий может прощупать пальцами на своей шее спереди, есть вершина гортани. Через полость ее внутри протянуты горизонтально две перепонки, называемые голосовыми связками. Если мы дыхание, вернее, воздушную струю, сравнивали со смычком, то голосовые связки — это струны нашего голосового инструмента. В кадыке голосовые связки соединены и укреплены; тут между ними образуется острый угол. Далее по своему протяжению, они, расходясь и образуя между собой щель в виде удлиненного треугольника, прикрепляются концами к хрящам; назначение двух из них, щитовидных, — натягивать связки и двух, черпаловидных, — разводить и сводить их.

Связки очень эластичны: они могут натягиваться и сокращаться и в длину и в ширину, могут колебаться и всем своим составом и краями. При вдыхании они,

с помощью черпаловидных хрящей, расходятся, давая свободный проход воздуху. При выдыхании же воздушная струя в гортани встречает препятствие: вместе с началом выдыхания те же хрящи сводят связки и между ними образуется узкая щель, называемая голосовою щелью.

Воздушная струя, встретив препятствие в виде соединенных связок, начинает давить на их нижнюю поверхность и прорывается через узкую голосовую щель. Тогда связки отклоняются вверх, несколько расширяя под напором воздушной струи голосовую щель, и сейчас же возвращаются снова в прежнее состояние покоя, и опять почти замыкают щель. Вследствие этого внизу, в дыхательном горле, давление воздуха усиливается, воздушная струя опять прорывается через голосовую щель, приводя этим в движение голосовые связки, и т. д. Одним словом, наш смычок — воздушная струя — приводит в колебание наши струны — голосовые связки, и они в результате этой борьбы, трепеща — колеблясь, рождают звук.

Из гортани звук вместе с дыханием попадает в глотку и отсюда в полость рта; ударившись о верхнее нёбо, он вылетает изо рта.

Известно, что звук, произведенный одними голосовыми связками, слаб.

Каким же образом звук получает силу, тембр и высоту?

Относительно силы звука можно сказать: чем сильнее направляемая к голосовым связкам струя воздуха, тем больше размах колебания (амплитуда), тем громче звук. Следовательно, сила звука человеческого голоса зависит от широты размаха голосовых связок при колебании. Чтобы получить широту размаха, надо, как смычком на струну, сильно надавить воздушной струей на нижнюю поверхность голосовых связок. Но это еще не все.

Над гортанью имеется целый ряд резонаторов. Главнейшие и ближайшие из них: глотка, носоглоточная полость и полость рта. Эти органы чрезвычайно подвижны, а потому они могут, как резонаторы, приспосабливаться к любому звуку. Приспосабливаясь, они резонируют звук, т. е. придают ему силу. Они же придают ему и тембр (окраску).

Звуковая окраска зависит больше всего от полости глотки и рта, носоглоточной и носовой полости вместе с их соседними полостями. Все звуки одних голосовых связок, без содействия резонаторов, слабы, некрасивы, сиплы. Их можно сравнить с звучанием так называемых «сквозных» скрипок, где деки нижняя и верхняя сняты, а оставлены только боковые стенки, для прочности несколько утолщенные. Такие безрезонаторные скрипки имеют чрезвычайно бледный, слабый и сиплый звук.

Надо обратить внимание на одно важное обстоятельство, касающееся тембра звука. Удар звука в верхнюю полость рта, в нёбо — важный момент для образования тембра. Звук, вылетев из гортани и пройдя глотку, ударяется или в носовую область, или в мягкое нёбо (глубоко во рту), или в твердое нёбо (близко к верхним зубам) и, отраженный, вылетает изо рта.

В первом случае получается носовой звук, звук некрасивый, ненужный. Он происходит чаще всего от подтягивания языка. Подтянутый язык, становясь горой и заполняя всю глубокую часть рта, неизбежно посылает звук в носовую полость. Язык должен лежать во рту покойно, плоско, касаясь кончиком нижних зубов, не должен быть напряженным, а непременно — в мягком состоянии. Это надо внушать певцам, особенно начинающим и малоопытным, и требовать, чтобы они строго следили за правильным положением языка. Иначе носовой, гнусавый звук будет портить хоровую звучность.

Когда звук, выйдя из гортани и пролетев глотку, направляется и ударяется прямо в твердое нёбо, он получает характер жидковатого, почти бестембренного, открытого звука. Звук такого характера еще называют «белым». И это удачно, ибо он действительно бескрасочен. В хоре он почти недопустим. Во-первых, потому, что бессодержательность звука некоторых певцов пагубно отзывается на общем тембре хоровой звучности, а во-вторых, и это главное, открытый звук «лезет», выделяется из общей звучности хора и разрушает как ансамбль партии, так и общий хоровой ансамбль. Следует показать певцам этот ненужный и вредный хору звук, настоятельно рекомендуя не пользоваться им, избегать его. Дирижеру нужно дать следующие советы хоровым певцам:

«Не разжижайте, не обестембривайте звук, придвигая его близко к зубам»; «пойте звуком содержательным»; «ищите красоту и художественность в звуке»; «пойте звуком закрытым».

Когда звук, выйдя из гортани и пройдя глотку, ударяется в мягкое нёбо, он, одним уже этим ударом в мягкие покровы, приобретает матовый оттенок, а полость рта, этот важнейший резонатор, по которому он проходит отраженным, получившим округлость, полноту и содержательность, в свою очередь усиливает его, наращивая ему еще большую густоту и широту. Получается звук глубокий, закрытый. Этот закрытый звук и надо чаще демонстрировать певцам, рекомендуя его, приучая к нему и воспитывая их на нем. Умелое и мастерское раскрывание его, т. е. передвижение звуковой точки отражения по направлению к твердому нёбу, производит такое величественное впечатление, какого не в состоянии дать никакое другое образование звука.

Итак, носовой звук в хоре недопустим; открытый — в очень редких случаях прозрачного, нежного *pp* и то с большой осторожностью. Звук хора — закрытый звук, со всеми его качествами при мастерском раскрывании до возможных, увеличивающих эти качества, пределов.

Есть еще один тип звука, о котором певцы должны знать и которым они должны уметь пользоваться.

Часто дирижер трудится над достижением строжайшего *pp.* Много раз произнесенное слово «тише» не дает желанных результатов. Вот тут-то и должен прийти на помощь звук, который мы называем прикрытым.

Что такое прикрытый звук? Это — шепот в пении. И шепот не от слов, а шепот от звука. Звукошепот. Проведите ненакалифоненным смычком по струне и вы получите очень тихий, с еле заметной высотой, шуршащий звук. Возьмите большое дыхание и без всякого напряжения в гортани обильно выдувайте, не напрягая, а разрыхляя его, и вы получите очень тихий, с еле заметной высотой шуршащий звук. Вы ясно можете представить себе шуршание легкого весеннего ветерка в листве; прибавьте к этому шуршанию еле заметную высоту и вы получите то, что мы называем прикрытым звуком.

Что происходит в гортани при издавании прикрытого звука? По-видимому, связки находятся в ненапряженном состоянии — мягки и податливы, как спущенная струна, при этом они почти не сведены, между ними большая щель; дыхание разрыхлено и выходит как бы клубами дыма, колебля самые края связок, как смычок с очень слабо натянутыми волосами еле колеблет мягкую, слабо натянутую струну. И это мягкое, разрыхленное дыхание производит тишайший, с еле заметной высотой, шуршащий звукошепот — прикрытый звук.

Долго и много петь прикрытым звуком нельзя; он берет много дыхания и, применяемый часто, перестает производить впечатление. В речитативах при строго прикрытом звуке надо утрировать отчетливость в произношении слов, иначе они затушуются, пропадут. В меру же и к месту примененный прикрытый звук даст и быстрые результаты в работе, и желаемый эффект в исполнении.

Рассмотрев силу и тембр звука, перейдем к высоте его.

Высота звука зависит от количества колебаний. Чем большее количество колебаний делает струна в секунду, тем выше звук. Увеличение количества колебаний достигается натяжением струны и укорачиванием ее. Обратимся опять к скрипке. Отверните колок струны Соль и спустите ее до нижайшего звука, ей свойственного. Затем, проводя по ней смычком, начните подвинчивать колок. Струна, наматываясь на колок, начнет натягиваться, а издаваемый ею звук — повышаться. Следовательно, чем больше

натяжение струны, тем большее количество колебаний и тем выше звук. Но степень натяжения имеет свой предел, и, если его перейти, струна лопнет. Тогда, оставив предельную степень натяжения, мы начнем укорачивать струну, нажмем ее указательным пальцем левой руки, и звук получится выше. Если звук требуется еще выше, мы нажимаем на нее следующим (средним) пальцем, укорачивая ее еще более и т. д. То же самое происходит со струнами нашего голосового инструмента, со связками.

При пении низких звуков связки, как спущенные струны, имеют незначительное натяжение. Да и сведены они бывают не вполне, так что между ними остается довольно значительная щель, через которую воздушная струя может проходить без особенного напряжения. Если же нам нужно повышать звук, то надо сильнее натянуть голосовые связки. Роль скрипичных колков в нашей гортани отдана особым хрящам с управляющими ими мускулами. Эти хрящи, — главный из них щитовидный, — начинают натягивать связки, и мы получаем звук более высокий. И чем больше натяжение, тем звук выше.

По мере приближения к предельной степени натяжения связки все более и более приближаются одна к другой. Когда же достигнута предельная степень, а звук требуется выше, то связки, сведенные уже совсем плотно, начинают по концам своим (по направлению к середине) слипаться и таким образом укорачиваться. И чем они становятся короче от слипания, тем выше звук. Для предельного по высоте звука остается в голосовых связках минимальная по длине щель. При выдерживании высокого звука эта минимальная щель иногда «шалит», т. е. моментально смыкается и размыкается. Когда это случается, то на звуковой линии голоса промелькнет как бы искра. Если же это смыкание и размыкание хотя чуть-чуть удлиняется, то певец, как говорят, «пускает петуха».

Но бывает, хотя к счастью чрезвычайно редко, длительное смыкание минимальной щели, спазматически не дающей в следующий момент размыкания. Тогда воздушная струя сильным для высокого звука давлением разрывает голосовые связки, и певец остается не только без голоса, но даже без разговорной речи, с одним шепотом. Надо предостерегать певцов от небрежного отношения к высоким звукам и от злоупотребления ими, что может привести к пагубным последствиям.

Теперь сделаем общие выводы из всего, что изложено выше о звукоизвлечении:

1. Для достижения чистого, полного, твердого, сильного, продолжительного и ровного звука надо приучаться давить воздушной струей на нижнюю поверхность

голосовых связок не толчками, а медленно, постепенно и ровно.

2. Не подтягивать язык и не посылать звук в носовую полость. Звук носового оттенка должен быть совершенно изгнан из хоровой звучности.

3. Очень осторожно и только в исключительно необходимых случаях пользоваться открытым звуком.

4. Часто показывать певцам закрытый звук и добиваться от них умелого его применения. Надо помнить, что звук хора — закрытый звук.

5. Твердо внушать певцам умелое и крайне осторожное отношение к высоким предельным звукам.

6. Внушить певцам, что голос, особенно хороший, — драгоценный дар, что его надо оберегать вообще и в частности от простуды и чрезмерного утомления.

Переходное состояние голоса, или мутация (изменение), есть перерождение гортани.

Период мутации начинается с наступлением половой зрелости. У женщин он бывает раньше, чем у мужчин, у южан раньше, чем у северян. В нашей средней полосе период мутации протекает для девочек приблизительно от 14 до 17 лет, а для мальчиков от 15 до 18.

В период мутации лучше не петь, а если и петь, то очень мало и осторожно.

Глава четвертая

СТРОЙ

Прежде чем исследовать второй основной элемент хоровой звучности — строй, необходимо очистить понятие о строе от всего наносного, не имеющего к нему отношения.

С понятием о строе нередко ошибочно связывают, например, однородность голосовых тембров, красоту и силу звука и т. п. Все это, как мы уже видели, относится к ансамблю. Точно так же дикция, ритмика, темп, оттенки и т. п. имеют прямое отношение к нюансам. К строю же надо отнести только то, что ему свойственно, что лежит в его природе, а именно: правильное тонирование интервалов (горизонтальный строй) и правильное звучание аккорда (вертикальный строй). Под правильным тонированием мы разумеем сознательно обоснованное отношение к содержанию и исполнению интервалов, правильное же звучание аккорда есть точное исполнение каждого его звука, в результате анализа.

Интервал и аккорд — горизонталь и вертикаль — вот элементы, лежащие в природе строя и его образующие.

Каким же должно быть обоснованное, аналитическое отношение к исполнению интервалов и аккордов? Разрешив этот вопрос, мы будем знать строй и будем иметь возможность научить хор строю. Не следует, однако, упускать из виду и того, что нельзя познать строй, не чувствуя его, нельзя научиться строю, не обладая способностью и навыками находить его: только сочетание ощущения, чувства со знанием, наукой может дать твердую почву для овладения строем.

Наша задача — обосновать чувствуемый нами строй, чтобы не только чувствовать, но и знать его, я дать возможность хору не только находить его, но и научиться ему.

Интервал — это соотношение между двумя звуками по высоте. Нота *ми* — основной тон, *ля* — кварта, т. е. четвертая от основного; расстояние же по высоте между этими двумя звуками и есть интервал, интервал кварты:

22



Если мы возьмем ряд интервалов, то получим кривую линию горизонтального следования:

23



Отсюда мы и можем назвать тонирование горизонтальным строем.

С внешней стороны мелодия есть сочетание двух элементов: высоты и ритма. В приведенном примере представлен только первый элемент мелодии. Если мы на этот первый элемент наложим второй — ритм, примерно такого содержания (прим. 24), то у нас образуется мелодия (прим. 25):

24



25



Правильное тонирование или горизонтальный строй можно поэтому назвать мелодическим строем. Горизонтальный или мелодический строй — это строй хоровой партии. Назовем его частным строем, т. е. принадлежащим части хора — хоровой партии. Итак, правильное тонирование есть не что иное, как частный горизонтально-мелодический строй. Этот частный строй имеет большое значение в общехоровом строе, а потому и требует подробного исследования.

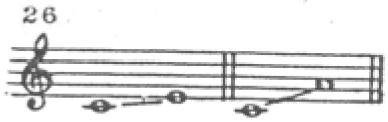
Интервалы, как известно, разделяются на следующие группы: 1) чистые, 2) большие, 3) малые, 4) увеличенные, 5) уменьшенные. Такое разделение интервалов на группы вызвано тем, что каждая из этих групп имеет особый характер и содержание*, только ей свойственные, и потому способы исполнения интервалов каждой группы должны быть различны.

---

* Под содержанием следует разуметь количественную сторону интервала, а под характером — качественную.

Наша задача и заключается в выяснении способов правильного исполнения интервалов различных групп, ибо это и составляет основу горизонтально-мелодического строя.

Возьмем терцию и сексту:



споем их (без помощи какого-либо инструмента, только голосом) и проследим за тем напряжением, которое потребуется для их точного исполнения. Не рискуя ошибиться, мы определим, что основной тон *до* не требует никакого напряжения: его хочется петь устойчиво. Терция же *ми* и секста *ля* требуют большого напряжения: их по настоятельному требованию слуха хочется петь высоко, посылая далеко вверх от основного тона, т. е. расширяя интервал.

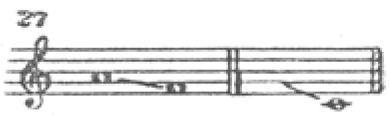
П р и м е ч а н и е. Здесь и далее под словом «напряжение» мы не разумеем физического напряжения мышц и мускулов голосового аппарата, а только устремленность звука к необходимой определенной высоте.

Петь звук «устойчиво» — значит не повышать и не понижать его, а вести, так сказать, по горизонтали, по прямой линии высоты, твердо установив его на ней.

Петь звук «с напряжением к повышению» — значит подтягивать, устремлять его кверху до требуемой слухом высоты его и затем, оставаясь на ней, вести звук по горизонтальной прямой.

Петь звук «с напряжением к понижению» — значит опускать, устремлять его книзу до нужного, подсказываемого слухом предела, и сделать его устойчивым, когда этот предел будет достигнут.

Мы попробовали исполнить восходящие интервалы. Возьмем нисходящие:



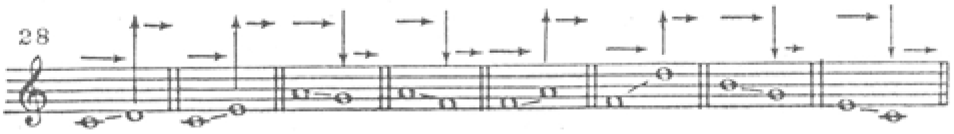
Проделав с ними то же, что и с восходящими, мы придем к заключению, что основной тон ля и здесь не требует напряжения, а только устойчивости; терция же *фа* и секста *до* требуют большого напряжения: их по требованию слуха надо петь низко, посылая глубоко в низ от основного тана, расширяя интервал. Таким образом, все воспроизведенные нами четыре больших интервала при исполнении требовали одного и того же: удаления от основного тона ноты, составляющей интервал, т. е. расширения

интервала в одну сторону, или одностороннего расширения. Какой бы большой интервал мы ни взяли, он для своего правильного воспроизведения потребует того же.

Следовательно, все большие интервалы требуют устойчивого исполнения основного тона и одностороннего расширения интервала, т. е. в восходящих интервалах — напряжения к повышению звука, составляющего интервал, в нисходящих — напряжения к понижению его.

Графически это можно изобразить такой схемой:

28



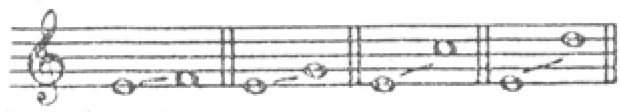
П р и м е ч а н и е. Графически мы изображаем способы исполнения интервалов с помощью различно направленных стрелок.

Горизонтальная стрелка (→) обозначает устойчивость, вертикальная восходящая (↑) — напряжение к повышению, вертикальная нисходящая (↓) — напряжение к понижению.

Горизонтальная стрелка, поставленная вслед за вертикальной (↓→↑→), обозначает устойчивость звука, наступающую после должного напряжения к повышению или понижению.

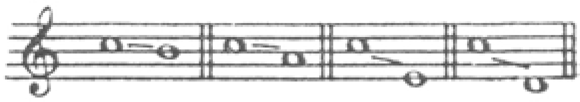
Перейдем к группе малых интервалов:

29



Точно воспроизведя указанные в примере интервалы голосом, мы придем к заключению, что основной тон их не требует напряжения, а только устойчивости. Что же касается ноты, составляющей интервал, то тут, по сравнению с большими, получается напряжение обратного порядка, т. е. приближение к основному тону ноты, составляющей интервал, или суживание интервала: при устойчивом основном тоне и секунду *фа*, и терцию *соль*, и сексту *до*, и септиму *ре* слух требует петь низко, приближая их к основному тону и таким образом суживая интервал. И в нисходящих малых интервалах наблюдается то же самое суживание:

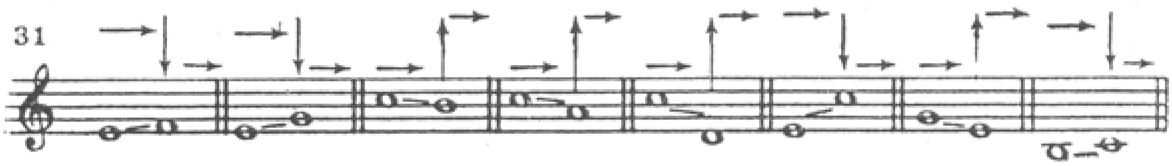
30



При устойчивом основном тоне и секунду *си*, и терцию *ля*, и сексту *ми*, и септиму *ре* слух требует петь высоко, приближая их к основному тону и таким образом, суживая интервал.

Следовательно, все малые интервалы требуют устойчивого исполнения основного тона и одностороннего суживания интервала, т. е. в восходящих интервалах — напряжения к понижению ноты, составляющей, интервал, в нисходящих — напряжения к повышению ее:

31



Итак, большие интервалы требуют одностороннего расширения (центробежность), малые — одностороннего суживания (центростремительность).

Переходим к двум следующим группам — к увеличенным и уменьшенным интервалам.

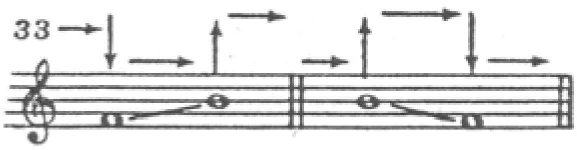
Возьмем увеличенную кварту:

32



и проследим за тем напряжением, которое требуется для ее совершенного исполнения. Здесь ни основной тон, ни самую кварту нельзя петь без известного и весьма ощутительного напряжения, т. е. нельзя петь устойчиво. И основной тон и сама кварта потребуют усиленного напряжения, но в направлениях совершенно противоположных: основной тон потребует напряжения к понижению, а кварта — напряжениях к повышению:

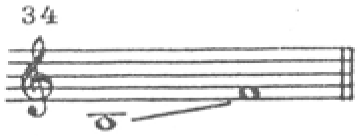
33



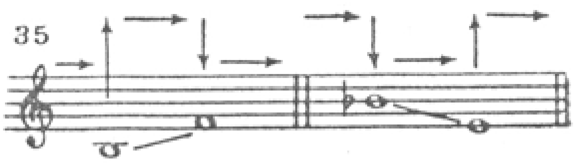
Таким образом, увеличенные интервалы, как и большие, требуют расширения, но еще большего — двустороннего. Вот почему увеличенные интервалы для исполнения труднее больших. Если увеличенные интервалы по способу их исполнения были подобны

большим, т. е. требовали расширения, то уменьшенные в такой же степени подобны малым: уменьшенные интервалы, также как и малые, требуют суживания, но еще большего — двустороннего.

Если уменьшенную квинту мы правильно воспроизведем голосом:

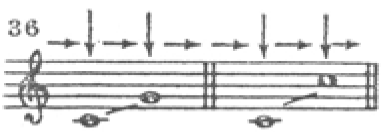


то ясно почувствуем, что основной тон требует напряжения к повышению, а квинта — напряжения к понижению, т. е. двустороннего суживания. Это наблюдается в восходящих интервалах; в нисходящих же, наоборот, основной тон потребует напряжения к понижению, а квинта — напряжения к повышению:



Остается исследовать последнюю группу интервалов — чистых. Интервалы этой группы — самые легкие для исполнения.

Чистые интервалы не требуют ни расширения, ни суживания. Они требуют устойчивого исполнения как основного тона, так и ноты, составляющей интервал:



Воспроизведем правильно чистые квинту и октаву и будет ясно, что тут нужна только устойчивость как основного тона, так и квинты с октавой.

Таким образом, по степени трудности исполнения интервалы можно подразделить на три группы:

1) легкие — чистые, как не требующие ни расширения, ни суживания, а только — устойчивости;

2) трудные — большие и малые, как требующие одностороннего расширения и суживания;

3) очень трудные — увеличенные и уменьшенные, как требующие двустороннего расширения и суживания.

Таковы главнейшие правила исполнения интервалов, вытекающие из самой их природы. Опираясь на эти правила, можно научить певцов правильно тонировать, что в результате даст хороший горизонтально-мелодический строй.

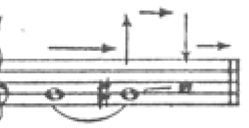
Исчерпывающее знание интервалов певцами весьма желательно. Умение же определить содержание интервала, дабы иметь возможность применить к нему подходящий способ исполнения, для каждого хорового певца необходимо.

Наглядно содержание интервалов и способы их исполнения изображает таблица на стр. 65.

П р и м е ч а н и е. Необходимо упомянуть о двух исключениях:

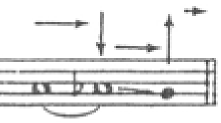
1) Хроматический восходящий полутон требует не суживания, как все малые интервалы, а расширения:

37



2) Точно так же расширения требует хроматический нисходящий полутон:

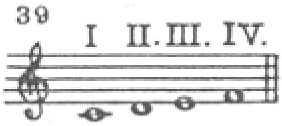
38



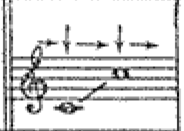
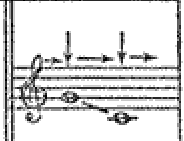
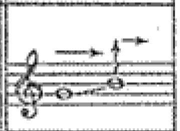
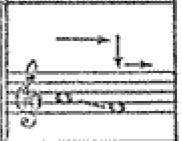
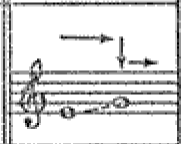
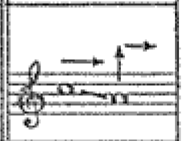
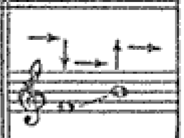
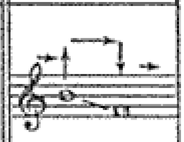
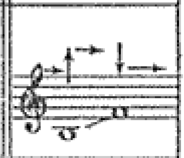
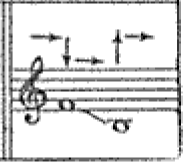
Переходим к рассмотрению гаммы, имеющей прямое отношение к правильному тонированию.

Возьмем первую половину гаммы *До мажор* и, основываясь на тех выводах, которые мы сделали по вопросу о способах исполнения интервалов, рассмотрим и исследуем способы исполнения каждой ее ступени:

39



I ступень этой гаммы —- *до* требует исполнения устойчивого, как основание всей гаммы, как ее упор и устой, с одной стороны; с другой стороны, нота *до* образует собой основной тон в секунде *до — ре*, в терции *до — ми* и в кварте *до — фа*, а основной тон во всех перечисленных интервалах, как мы видели выше, надо петь устойчиво.

Группа и степень трудности	Содержание интервала	Направление интервала	Основной тон	Нота, составляющая интерв.	Нотный пример
1 ЛЕГКИЕ, как не требующие ни расширения, ни суживания	Чистый	Восходящий	Устойчиво	Устойчиво	
	Чистый	Нисходящий	Устойчиво	Устойчиво	
2 ТРУДНЫЕ, как требующие одностороннего расширения и такового же суживания	Большой	Восходящий	Устойчиво	Высоко	
	Большой	Нисходящий	Устойчиво	Низко	
	Малый	Восходящий	Устойчиво	Низко	
	Малый	Нисходящий	Устойчиво	Высоко	
3 ОЧ. ТРУДНЫЕ, как требующие двухстороннего расширения и такового же суживания	Увеличенный	Восходящий	Низко	Высоко	
	Увеличенный	Нисходящий	Высоко	Низко	
	Уменьшенн.	Восходящий	Высоко	Низко	
	Уменьшенн.	Нисходящий	Низко	Высоко	

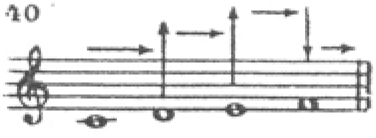
Итак, I ступень всякой мажорной гаммы надо петь устойчиво.

II ступень — *ре* по отношению к I — секунда, интервал большой и восходящий. Следовательно, II ступень в восходящей мажорной гамме следует петь высоко.

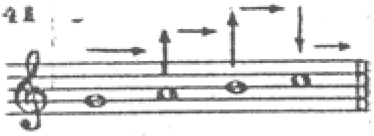
III ступень — нота *ми* есть одна из трудных и опасных ступеней мажора, потому что она, как ступень, характерная для всей гаммы, определяет и устанавливает мажор. Поэтому от еле заметной фальши в ней пострадает исполнение всей гаммы. Эту III ступень мажорной гаммы надо петь всегда с напряжением к повышению.

IV ступень — *фа*, будучи по отношению к III ступени малой секундой, требует напряжения к понижению. Поэтому IV ступень всякого мажора надо петь всегда с напряжением к понижению. IV ступень мажора, так же как и III, принадлежит к числу ступеней опасных в смысле чистоты исполнения.

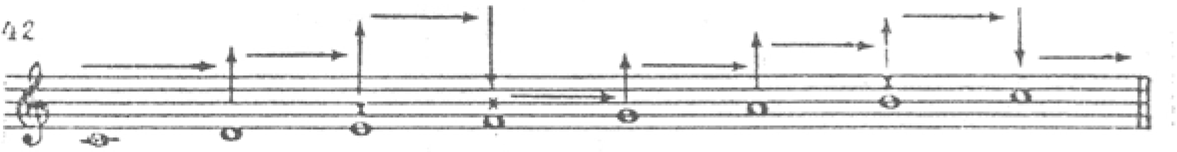
Графически исполнение первой половины гаммы *До мажор* можно изобразить так:

40


Если мы возьмем отдельно вторую половину гаммы, то для ее исполнения потребуется то же, что и для исполнения первой половины:

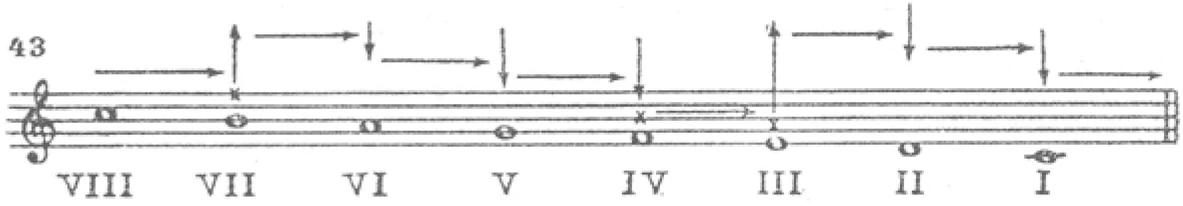
41


III ступень во второй половине гаммы (в полной гамме она является VII ступенью) так же трудна и опасна в смысле исполнения, как III ступень в первой половине гаммы. Исполнение полной гаммы *До мажор* графически изображается так:

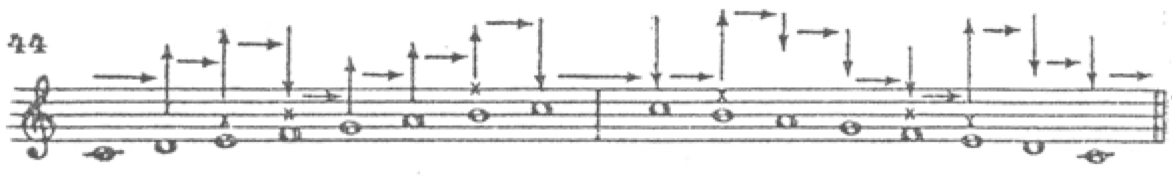
42


В нисходящей мажорной гамме I и VIII ступени (легкие) исполняются так же, как в восходящей; ступени средней трудности II, V и VI требуют по сравнению с восходящей гаммой обратных способов исполнения: напряжение к повышению заменяется напряжением к понижению, т. е. «высоко» меняются на «низко»; для трудно-опасных

ступеней III, IV и VII остаются те же способы исполнения, что и в восходящей мажорной гамме:

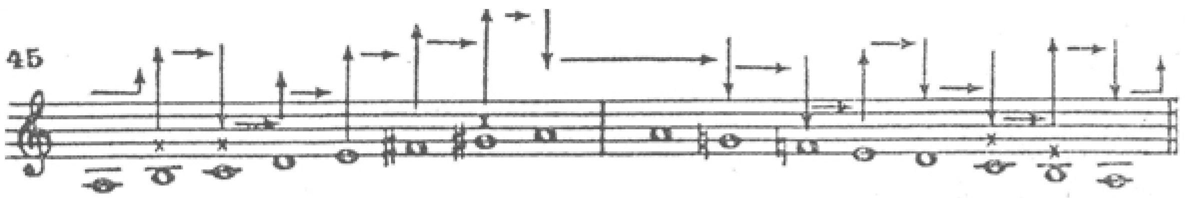


Исполнение мажорной гаммы в восходящем и нисходящем последованиях графически изображается так:



П р и м е ч а н и е. Способы исполнения гаммы *До мажор* распространяются, конечно, и на все остальные мажорные гаммы.

Перейдем к минорной гамме. Минорная гамма подразделяется на мелодическую, гармоническую и натуральную. Выпишем наиболее употребительную мелодическую минорную гамму в обоих ее исследованиях и поставим обозначения (стрелки), которые укажут способы ее исполнения:



Стрелки с достаточной ясностью указывают способы исполнения каждой ступени мелодической минорной гаммы.

Новая, не встречавшаяся до сих пор пометка появляется на первой ступени — это устойчивость, но с некоторым напряжением к повышению.

П р и м е ч а н и е. Не беремся доказывать неабсолютную устойчивость первой ступени минора, но многолетняя практика показала нам, что это так.

Опасные в смысле исполнения ступени минорной гаммы в восходящем ее движении — III и VII; III особенно трудна и опасна: она характерна для минора, как III же ступень была характерна для мажора, ибо она определяет и устанавливает минор.

Малейшая ее неправильность (в ту или другую сторону) пагубно отзовется на исполнении всей гаммы. Поэтому в минорной гамме надо с особенной тщательностью следить за III ступенью, исполняя ее всегда и во всех видах минора с особенным напряжением к понижению. Что касается VII ступени, то ее надо петь высоко, как верхний край последования целого ряда больших восходящих секунд и как вводный тон в VIII ступень. В нисходящем последовании опасна и трудна в смысле исполнения опять та же III ступень, которую и здесь надо исполнять с большим напряжением к понижению.

П р и м е ч а н и е. Кроме III и VII ст., следует обращать внимание на I и II ст.: I надо петь всегда с некоторым напряжением к повышению, II же — всегда с определенным напряжением к повышению.

Рассмотрев способы исполнения всех групп интервалов и гамм, мы тем самым исследовали горизонтально-мелодический строй или, что то же, правильное тонирование.

Исследовав первый элемент строя — правильное тонирование, обратимся ко второму его элементу — к правильному звучанию аккорда, т. е. к вертикально-гармоническому строю.

Сочетание этих двух элементов и создает совершенный общехоровой строй.

При исследовании горизонтально-мелодического строя мы основывались на элементарной теории музыки; теперь мы будем иметь дело с гармонией; то созвучие, аккорд, которое служит основой гармонии, явится для нас исходной точкой при исследовании второго элемента строя.

Мы видели, что мелодия, как последовательное течение звуков одного за другим, есть устремление горизонтального порядка. Поэтому и строй мелодический мы называли горизонтальным. Аккорд же, как одновременное звучание трех-четырех и более звуков, есть устремление порядка вертикального. Так как ряд аккордов, построения и сочетания которых основаны на правилах гармонии, есть исследование склада гармонического, то второй элемент строя мы и называем вертикально-гармоническим строем.

Аккорд *до—ми—соль* есть простейший вид аккорда, называемый трезвучием. Каждый из трех звуков, его составляющих, имеет свое название, выполняет свою роль и требует своего способа исполнения.

Звук *до* есть основной тон аккорда. Само это название указывает уже на ту роль, которая ему предназначена: основной тон есть фундамент, упор, устой аккорда. Таков же и способ его исполнения: основной тон мажорного аккорда следует всегда исполнять устойчиво, т. е. без напряжения к повышению или к понижению.

Звук *ми* — терция аккорда. Терция аккорда есть важнейший и труднейший его интервал. Роль терций

весьма значительна: терция, как обычно говорят, «делает аккорд». Это простое выражение глубоко правильно. Если в аккорде от основного тона терция большая — аккорд мажорный; если малая — аккорд минорный. Не трудно, конечно, видеть, что разбираемый нами аккорд — мажорный, мажорное трезвучие, и мажорным его делает именно терция. Роль ее важна, и малейшая неправильность в ее исполнении губит весь аккорд. Мы видели, что всякий большой интервал требует расширения, удаления от основного тона ноты, составляющей интервал. Следовательно, терцию мажорного аккорда необходимо исполнять всегда с большим напряжением к повышению.

Звук соль — квинта аккорда. При исполнении мелодии квинта поется устойчиво. Так же она исполняется и в аккорде — устойчиво, как и основной тон.

Графически способы исполнения мажорного трезвучия можно изобразить так:

46



Трезв. IV ст. Трезв. I ст Трезв. V ст.

Основной тон (1) поется устойчиво

Терция (3) >> высоко

Квинта (5) >> устойчиво

П р и м е ч а н и е. В приведенном примере мы встречаем графические обозначения способов исполнения, относящихся к вертикально-гармоническому строю. Эти стрелки мы удержим в дальнейшем как обозначения для строя вообще. Их всего четыре:

устойчивость —

напряжение к повышению —

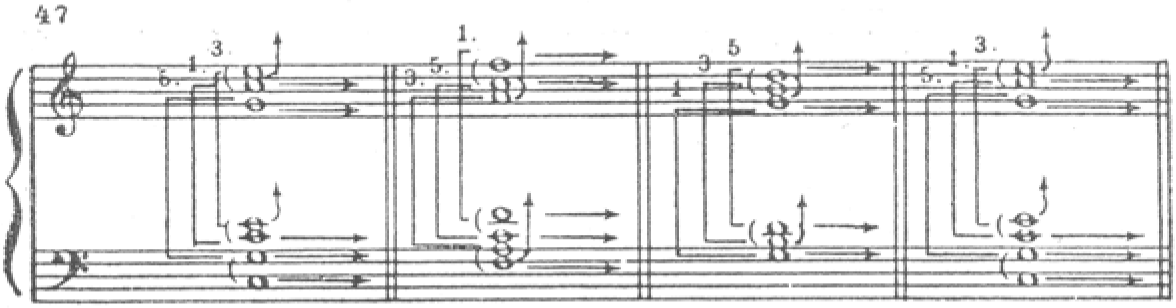
напряжение к понижению —

минорная „стрелка“ —

Развернув указанные в примере три главнейших трезвучия мажора в широкие хоровые аккорды, мы получим:

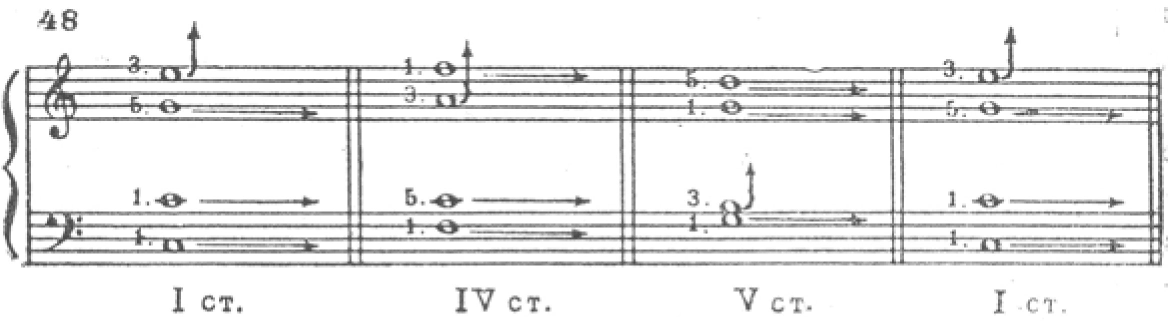
1. Хоровые аккорды со всеми естественными удвоениями:

47

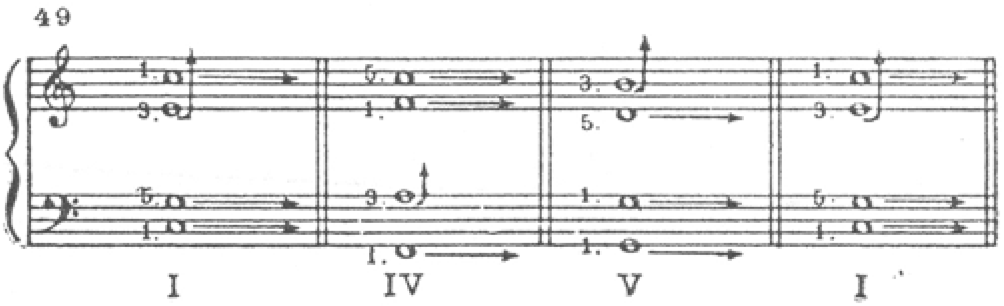


I ст. IV ст. V ст.

2. Те же аккорды и в тех же положениях, но без удвоений:



3. Те же аккорды, но положением ниже и без удвоений:

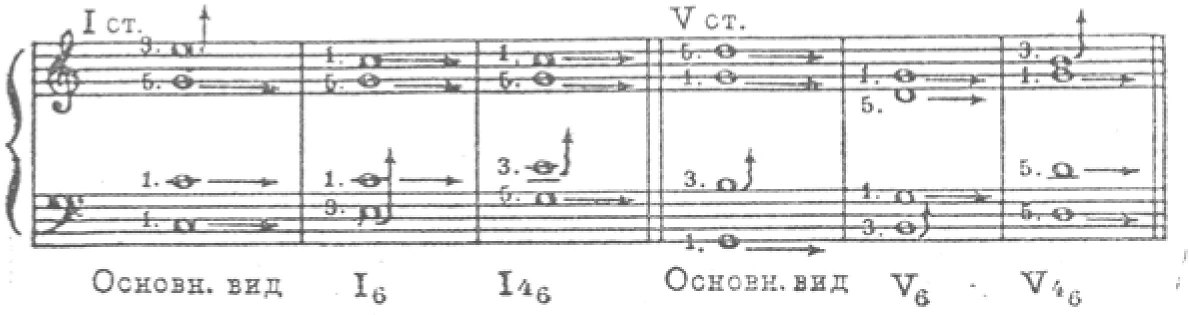


П р и м е ч а н и е. В приведенных нотных примерах мы разбираем способы исполнения каждого мажорного аккорда в отдельности, т. е. только с точки зрения вертикально-гармонического строя, не касаясь пока мелодического. Следовательно, на каждый из аккордов надо смотреть как на аккорд отдельный, не связанный с другими.

Все эти нотные примеры не требуют словесных пояснений: в них все подробно обозначено. Необходимо лишь хорошо усвоить их, ибо они раскрывают сущность вертикально-гармонического строя в мажоре.

Мы рассмотрели мажорные аккорды в их основных положениях, — с основным тоном у баса. Если же расположить голоса так, что у баса будет терция, то аккорд будет называться секстаккордом (^{6}); квинта у баса даст квартсекстаккорд ($^4_6$). Изобразим с помощью «стрелок» способы исполнения аккордов I и V ступеней во всех трех видах:

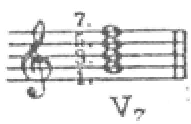
50



Мы видим, что способы исполнения каждого из трех звуков, составляющих аккорд, при всех обращениях остаются те же. Какое бы обращение или вид мажорное трезвучие ни получило, способы исполнения его не изменяются, следовательно, способы эти — верны и единственны.

Аккорды, состоящие из четырех звуков, построенных по терциям, называются септаккордами. Из мажорных септаккордов, строящихся на I, IV и V ступенях, более употребителен и благозвучен септаккорд доминанты, т. е. V ступени. Будучи построен на доминанте, он и называется доминантсептаккордом (^{7}):

51



Как мы видим, доминантсептаккорд образовался от прибавления к трезвучию V ст. септимы от основного тона. Так как эта септима *фа* от основного тона *соль* — малая, то, как мы уже знаем, она должна исполняться с напряжением к понижению.

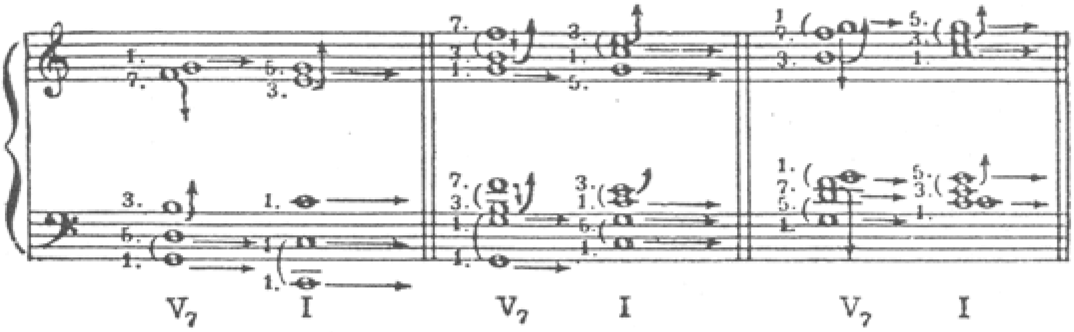
Трезвучие, состоявшее из трех разных нот, имело два обращения. Доминантсептаккорд, как состоящий из четырех нот, будет иметь три обращения, а именно: терция — у баса даст квинтсекстаккорд ($^5_6$), квинта у баса же — терцквартаккорд ($^3_4$) и септима — секундаккорд (^{2}). Укажем «стрелками» способы исполнения каждого составного звука для всех четырех видов доминантсептаккорда:

52



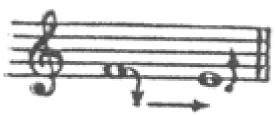
Развернем основной вид доминантсептаккорда в широкий хоровой аккорд с удвоениями, разрешениями и с размещением в различных областях звучности:

53



П р и м е ч а н и е. «Стрелки» для септимы *фа* первого аккорда, разрешающейся в терцию *ми* второго аккорда, могут вызвать недоумение: для *фа* обозначено — , а для *ми* — , т. е. указано двойное суживание, свойственное уменьшенному интервалу, но не малому. Такие кажущиеся противоречия в дальнейшем, при сочетании обоих составных элементов строя в единый общехоровой строй, будут устранены применением двойных вертикально-гармонических обозначений — «стрелок». Тогда малая секунда из нашего примера будет выглядеть так:

54

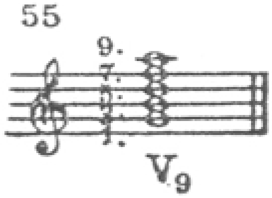


В этих обозначениях противоречия уже не наблюдается: основной тон *фа*, достигший с помощью напряжения к понижению своей настоящей высоты, стал устойчивым и, таким образом, получилось одностороннее суживание, свойственно именно малому интервалу. Введение таких двойных стрелок — дело дальнейшего. Пока же мы лишь предупреждаем преждевременные указания на кажущееся противоречие.

Как видно из нотных примеров, способы исполнения опять остаются без изменения для каждого составного звука аккорда, в каком бы обращении он ни встречался.

Если мы построим над септаккордом еще терцию, т. е. нону от основного тона, то получим нонаккорд (^{9}):

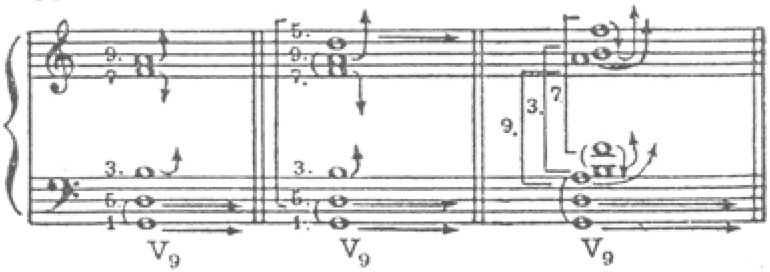
55



Так как нона *ля* от основного тона *соль* — большая, то она должна исполняться с напряжением к повышению.

Нонаккорд в хоровой литературе встречается почти всегда только в основном своем виде, т. е. с основным тоном у нижнего голоса. Для этого его вида мы и укажем пометы способов исполнения:

56



Таковы главнейшие мажорные аккорды, способы исполнения которых нам необходимо было исследовать и установить. Эти способы исполнения, как неизменяемые, применимы и ко всем другим мажорным аккордам.

Переходим к аккордам минора.

Каждая составная нота в минорном аккорде имеет то же название и выполняет ту же роль, что и в мажорном. Но способы исполнения составных нот минорного аккорда резко отличаются от способов исполнения составных нот аккорда мажорного.

Возьмем минорное трезвучие *ре—фа—ля* и рассмотрим каждую составную ноту его.

Звук *ре* — основной тон аккорда. Основной тон минорного аккорда должен исполняться устойчиво, но с некоторым напряжением к повышению. Абсолютной устойчивости, как это было в мажоре, основной тон минорного аккорда не имеет.

Звук *фа* — терция исследуемого нами аккорда.

Терция для минорного аккорда имеет такое же важное значение, как и для мажорного. Она так же определяет и устанавливает минор, так же малейшая фальшь в исполнении ее губит весь аккорд. Но способ исполнения минорной терции по сравнению с мажорной — обратный: в мажорном аккорде терция была большая и требовала расширения интервала, т. е. напряжения к повышению; в минорном аккорде терция малая и требует суживания интервала, т. е. напряжения к понижению.

Звук *ля* — квинта аккорда. Способ ее исполнения таков же, как и основного тона. Квинта минорного аккорда должна всегда исполняться устойчиво, но с некоторым напряжением к повышению.

Графически способы исполнения минорного аккорда можно изобразить так:

57.



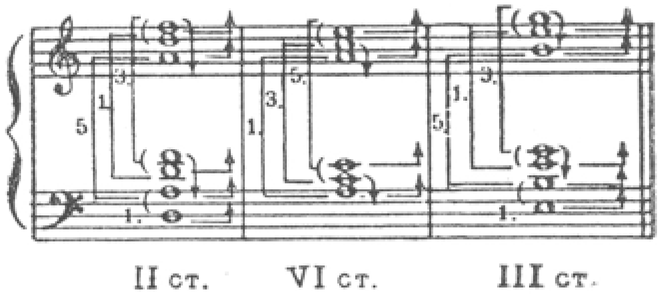
Основной тон ([1]) — устойчиво — высоко, терция ([3]) — низко, квинта ([5]) — устойчиво — высоко.

П р и м е ч а н и е. Если в наших теоретических объяснениях способа исполнения основного тона (и квинты) минорного аккорда может ощущаться некоторая недоказанность, то на практике этого нет. Основной тон (и квинта) мажорного аккорда должен быть абсолютно устойчивым, иначе не удастся подтянуть большую терцию. Минорный же основной тон (и квинта) должен иметь устремленность к повышению, иначе не удастся в достаточной степени опустить малую терцию и избежать при этом общего понижения.

Развернув исследованные нами трезвучия в широкие хоровые аккорды, чтобы проследить и усвоить способы исполнения каждой составной их ноты, мы будем иметь:

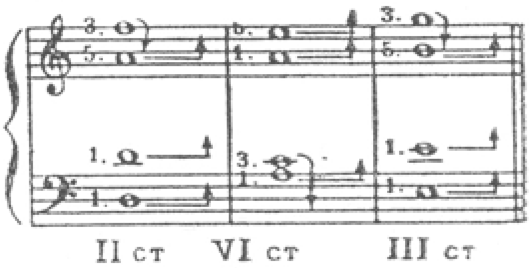
1. Хоровые аккорды со всеми естественными удвоениями:

58



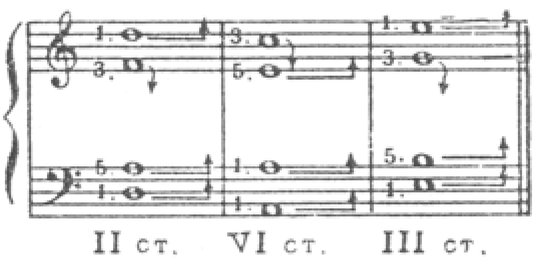
2. Те же аккорды и в тех же положениях, но без удвоений:

59



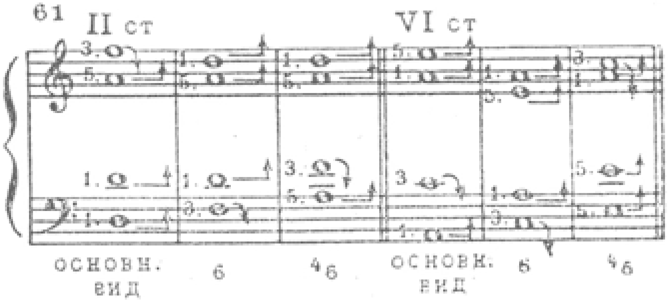
3. Те же аккорды, но положением ниже и без удвоений:

60



В приведенных примерах аккорды взяты в основных положениях. Рассмотрим также секстаккорды (^{6}) и квартсекстаккорды ($^4_6$):

61



Мы видим, что, как и в мажорных аккордах, способы исполнения для всех положений аккорда остаются неизменяемыми.

Минорный септаккорд в своем основном виде редко встречается в хоровой литературе. Первое же его обращение, т. е. квинтсекстаккорд ($^5_6$), весьма употребительно, особенно в каденциях:

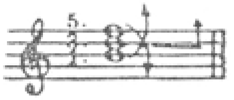
62



Примечание. Септима, как интервал малый, поется низко.

Нам остается рассмотреть способы исполнения уменьшенного трезвучия, уменьшенного септаккорда и малого нонаккорда:

63



Стрелки в нотном примере с достаточной ясностью указывают способы исполнения уменьшенного трезвучия. Если от квинты уменьшенного трезвучия построить малую терцию вверх, т. е. уменьшенную септиму от основного тона, то получится уменьшенный септаккорд:

64



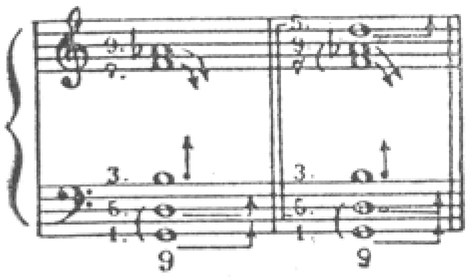
Способы исполнения, как и в предыдущем примере, ясно указаны пометами. Уменьшенный септаккорд чаще всего располагается в голосах так:

65



Малый нонаккорд — доминантового происхождения и имеет большую терцию; но так как главнейший его составной интервал — нона является в данном случае интервалом малым, то принято относить его к аккордам минорного строя. Стрелки указывают нам способы его исполнения:

66



Изложенное мы считаем достаточным для исследования и уяснения основ вертикально-гармонического строя.

Исследовав порознь оба составных элемента строя — правильное тонирование и правильное исполнение аккорда, мы подошли к вопросам соединения этих элементов в общехоровом строе.

В дальнейшем изложении вместо сложных, трудно воспринимаемых анализов с двойными пометами, относящимися к мелодическому и гармоническому строю, мы будем давать анализы в упрощенном виде, чтобы дирижер мог их прямо отмечать в партитуре.

Для этого, опуская обозначения (стрелки), относящиеся к мелодическому строю *, мы несколько осложняем обозначения, относящиеся к гармоническому строю, избегая за счет этого двойной цепи стрелок для каждой хоровой партии, которая была бы особенно пестрой и запутанной при разделении голосов в той или иной хоровой партии.

---

* Из обозначений, относящихся к горизонтально-мелодическому строю, все же удерживаются крестики (X), указывающие трудно-опасные ступени, и те знаки устойчивости (→), которые делают двойными вертикально-гармонические стрелки.

Для анализов строя у нас будут применяться:

1. Знак напряжения к повышению (↑—→),
2. Знак напряжения к понижению (↓→),
3. Знак устойчивости (—→),
4. Для обозначения минора (__↓),
5. Крестики на трудно-опасных ступенях (×)
6. Схема гармонического анализа,
7. Схема общего модуляционного плана.

Все эти обозначения будут даваться не полностью, не на каждой ноте, а лишь в необходимых местах.

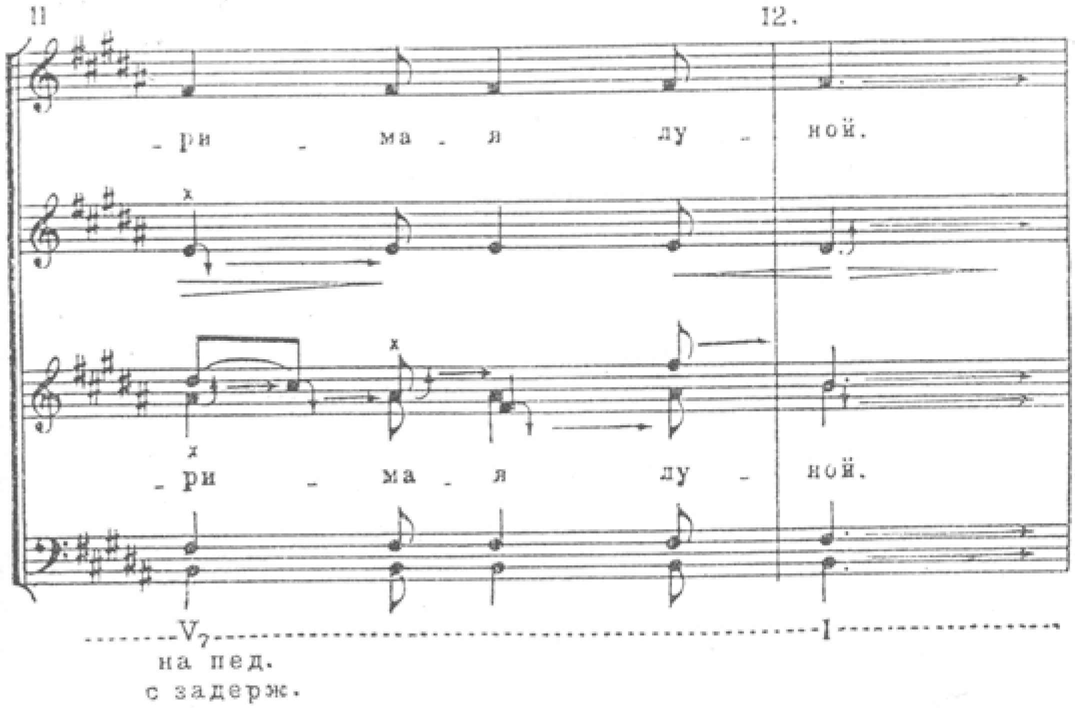
Рассмотрим в качестве примера простейшего анализа строя в мажоре первый период из сочинения М. Глинки «Венецианская ночь»:

Венецианская ночь




5.
6.
7.
_сен_ня_я ды_ша_ла свет_ло_юж_но_ю кра_
_сен_ня_я
_сен_ня_я ды_ша_ла свет_ло_юж_но_ю кра_
_сен_ня_я ды_ша_ла
_сен_ня_я
V7
I
V7
на пед.
с задерж.
на пед.
с задерж.


8.
9
10.
_сой, Ти_хо Бре_нта про_те_ка_ла, се_реб_
_сой, Ти_хо Бре_нта про_те_ка_ла, се_реб_
I
V7
I
на пед.
с задерж.



Приводимый нами анализ отличается чрезвычайной простотой: во-первых, мы имеем дело только с главной тональностью сочинения (*Си мажор*) без отклонений в другие тональности; во-вторых, мы исследуем здесь всего лишь два аккорда — тоническое трезвучие и доминантсептаккорд на педали.

В обозначениях мы пользуемся оговоренными нами двойными «вертикально-гармоническими» обозначениями (стрелками). Это дает нам возможность, с одной стороны, окончательно уточнить их значение, с другой — избежать целого ряда кажущихся противоречий. Укажем, например, две ноты в альтовой партии: *ре-диез* — это терция мажорного аккорда и в то же время III ступень гаммы *Си мажор*, *ми* — это септима V ступени и в то же время IV ступень той же гаммы. Мы знаем, что в данном случае нота *ре-диез*, с точки зрения строя как горизонтально-мелодического, так и вертикально-гармонического, должна исполняться с напряжением к повышению; нота *ми* на тех же основаниях должна исполняться с напряжением к понижению. Если бы мы в данном случае взяли для этих двух нот одинарные стрелки, у нас неизбежно получилось бы кажущееся противоречие: стрелки означали бы двустороннее суживание малого интервала. Двойные же обозначения устраняют это кажущееся противоречие.

П р и м е ч а н и е. Можно думать в вопросе о кажущихся противоречиях, что мы хотим лишь формально оправдать себя, формально выйти из затруднения. В действительности это не так. Осложняя вертикально-гармонические обозначения, мы разрешаем вопрос по существу: петь звук с напряжением к повышению вовсе не значит все время тянуть его вверх, — это значит подтянуть

звук до требующейся для него высоты и сделать его на этой высоте устойчивым (↑→), петь звук с натяжением к понижению вовсе не значит все время тянуть его вниз, — это значит опустить звук до требующейся для него высоты и сделать его на этой высоте устойчивым (↓→). Такое понимание этого вопроса правильно и по существу и в то же время окончательно уточняет значение вертикально-гармонических обозначений (стрелок).

В обозначении результатов анализа нами применяются .крестики (X) на трудно-опасных, в смысле исполнения, ступенях; это необходимо для привлечения внимания к ним.

В партиях сопрано, баритонов и центр. басов на протяжении всего примера встречается только одна стрелка, ибо в этих партиях нет мелодического движения, а имеется лишь одна выдержанная нота (педаль). Особенно тщательной выверенности мелодического строя потребует, конечно, партия 1-х теноров, как ведущая главную мелодию и, следовательно, несколько выделяющаяся из общехорового ансамбля. Партия же 2-х теноров должна озаботиться прочным установлением ноты *си* и достаточным подтягиванием вверх звука *ля-диез*.

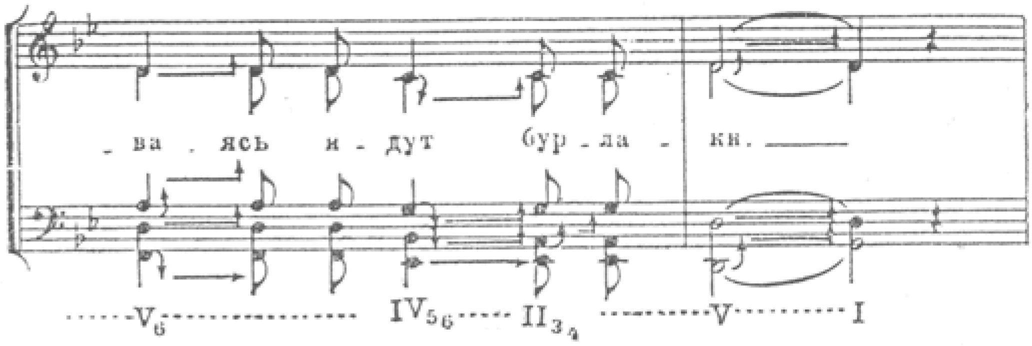
Имеющимся в нашем примере педальным построением мы воспользуемся для того, чтобы сформулировать следующее общее правило: при падении диссонирующего аккорда на педаль последнюю следует ослаблять. В данном примере центр, басы ноту *си* в тактах 6, 7, 10 и 11 должны петь немного тише и мягче, чем в остальных тактах.

Нам кажется, что проделанный нами анализ дает дирижеру достаточно возможности для выработки в данном отрывке совершенного общехорового строя.

Переходим к примеру минорного анализа. Для этого анализа мы возьмем первое предложение из сочинения П. Чеснокова «Дубинушка»:

Дубинушка





Что мы видим в исследуемом примере? Прежде всего преобладание минорных обозначений: все I и V ступени или, вернее, основные тоны и квинты минорных аккордов отмечены минорными «стрелками». Даже там, где эти ступени имеют с точней зрения мелодического строя напряжение, к повышению, к обозначению его добавляется стрелка для обозначения минора . Обусловлено это тем, что избежать понижения в сочинениях минорного склада можно, помимо всего прочего, подтягиванием вверх основного тона и квинты.

Оба исследованных нами примера были без модуляций. Рассмотрим еще два примера с модуляциями; в этих примерах цепи обозначений-стрелок будут иметь разрывы.

Первый пример, мажорный, взят из сочинения М. Ипполитова-Иванова «Гимн труду». В примере приведены такты 25—40, т. е. ход, соединяющий первое одноголосное изложение главной темы сочинения (тт. 9—24) с ее же четырехголосным изложением (тт. 41 и далее). Сочинение это написано для смешанного хора с сопровождением оркестра (или рояля). Однако в приведенном отрывке ввиду законченности хорового изложения мы позволили себе опустить сопровождение.

П р и м е ч а н и е. При рассмотрении приводимых нами анализов следует придерживаться такого порядка:

1) подробно изучить музыку нотного примера; 2) подробно ознакомиться с гармоническим анализом; 3) детально рассмотреть модуляционный план и 4) изучить обозначения способов исполнения.

Этот пример не требует особых пояснений, так как стрелки ясно указывают все необходимое. Противоречий в разрывах между цепями стрелок не наблюдается, за исключением такта 12, где понижение *си-бемоль* на третьей четверти становится устойчивым на четвертой. Это происходит потому, что *си-бемоль* четвертой четверти принадлежит уже не к исследованию *соль минор*, где оно являлось III ступенью и требовало напряжения к понижению, а к исследованию *Си-бемоль* мажор, где оно стало основным тоном и потому требует устойчивости:

Гимн труду

Муз. М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА

69



При анализе следующего примера (начало хора «Не цветочек в поле вянет» П. Чеснокова) встречается только одно отклонение в родственный мажор, что и отмечено.

При подробном изучении примера полностью раскрывается вся простота его:



Приведенные нами примерные анализы объясняют дирижеру, каким путем он может изучить строй данного сочинения, чтобы знать его и руководствоваться этими знаниями в практической работе с хором.

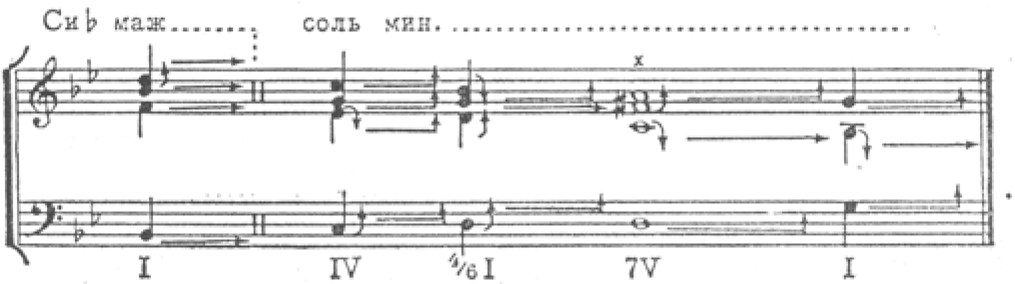
Нам остается указать на два исключения.

1. Доминантовые аккорды мажорного склада (трезвучие, септаккорд, нонаккорд), будучи сами по себе аккордами мажорными, приобретают, находясь в окружении минора, минорные же обозначения на основных тонах и квинтах, как это мы видели на предпоследнем примере («Гимн труду», тт. 5 и 7).

Отмеченный крестиком четвертый аккорд и есть мажорный аккорд «в окружении минора» (прим. 71).

2. Не исключены случаи, когда одна и та же нота может требовать двух стрелок (прим. 72):

71



72



Минорная терция (т. 4), стремясь к своей математически точной высоте с помощью напряжения к понижению, пользуется еще как бы подсобным средством, подтягивая к себе основной тон и квинту, чтобы максимально сжать, сузить интервал малой терции. Ощутить эту тончайшую особенность одного и того же звука можно, конечно, только на голосах и ни в какой мере на фортепьяно.

*

В заключение сформулируем сжато главнейшие правила, которыми дирижеру надлежит руководствоваться в отношении строя:

1. Дирижер не должен допускать ни малейшей фальши в пении хора. Всякая неточность в строе немедленно должна быть указана, разъяснена и исправлена, так как фальшивое пение разрушает хоровую звучность.

2. При работе над сочинением с точки зрения строя, руководящие певцы хоровых партий по указанию дирижера отмечают в нотах трудные и «опасные» по строю места. По этим отметкам певцы должны будут с особой тщательностью и чуткостью отнестись к исполнению указанных дирижером мест.

3. Трудные и опасные по строю места встречаются у каждой хоровой партии. Помимо сделанных в нотах обозначений, дирижеру необходимо в этих местах помогать певцам жестами: если нужно напряжение к повышению — таким жестом будет медленное движение кисти вытянутой руки снизу вверх; при напряжении к понижению потребуется то же движение руки, но сверху вниз. Движения эти должны быть медленны и напряженны. Но дирижер не может все же с полной точностью указать, насколько именно надо повысить или понизить звук. Изменяя высоту звука, певцы должны приучаться строго контролировать это изменение, прислушиваясь к общему аккорду. Свои указания дирижер должен приноравливать к сильным частям такта, к логическим ударениям слова.

П р и м е ч а н и е. Есть еще третий жест-указание, жест устойчивости звука: вытянутая рука с распрямленной кистью, медленно, ровно и напряженно двигающаяся по горизонтальной прямой линии.

4. Желательно, чтобы певцы имели самое широкое теоретическое знание интервалов, безошибочно узнавали их содержание и умели исполнять их соответствующим этому содержанию способом.

5. Дирижеру необходимо основательное знакомство с построением и сочетанием употребительнейших аккордов, чтобы при работе с хором уметь пользоваться сообщенными здесь указаниями по вертикально-гармоническому строю.

Для певцов желательно знакомство со строением и способами исполнения трезвучия, его обращений, а также доминантсептаккорда и его обращений.

*

Остается сказать несколько слов по вопросу о детонировании хора или об его отклонении к концу исполнения какого-либо сочинения от данной тональности. В хоровой практике это явление обычно называется проще: когда хор отклоняется к концу исполняемого сочинения вниз, то говорят: «хор понизил»; когда же наблюдается

отклонение вверх, то говорят: «хор повысил». Эти явления имеют прямое отношение к строю.

Почему хор понижает? Главных причин две.

Первая — плохое тонирование, плохой горизонтально-мелодический строй. Представим себе, что при исполнении какого-либо сочинения партия сопрано недостаточно высоко взяла восходящую большую секунду. Что от этого произойдет, особенно при исполнении в медленном темпе? В плохо поющем хоре все остальные партии не обратят на это внимания, ибо они не слышат хорового аккорда: ухо певцов огрубело от постоянной фальши. В хоре же, поющем хорошо, все партии, чувствуя и слыша ошибку сопрано и считаясь с ней, должны чуть-чуть, так сказать, осадить свой звук, еле заметно понизить его, чтобы довести аккорд до чистого и стройного звучания. В результате весь аккорд как бы осядет. Эта первая ошибка если и не даст еще заметного понижения, то уже создаст предрасположение к нему. Вторая такая ошибка в какой-либо партии придаст уже определенное направление этому предрасположению к понижению. Третья — установит наличие звуковых «оползней». В конце концов такие оползни приведут к тому, что хор уже не частично, а всем своим составом поползет вниз, — и полутона или даже целого тона нет: «хор понизил».

Вторая причина понижения — в плохом вертикально-гармоническом строе. Допустим, что хор берет первый аккорд, какого-либо мажорного сочинения, исполняемого не громко и в медленном темпе. Партия теноров, которой в этом аккорде поручена терция, недостаточно высоко взяла ее. В плохом хоре — обычная фальшь. В хорошем же неизбежно начнется «оседание» партий. Следующий аккорд с плохо подтянутой мажорной терцией дает направление этому оседанию. Третий — создаст оползни, а в результате: «хор понизил». Причины понижения коренятся, таким образом, в нарушении тех двух основных элементов строя, о которых мы подробно говорили.

Причины эти внешнего порядка. Есть еще и причина порядка внутреннего: отсутствие настроения, подъема в исполнении. Вялость, внутренняя пассивность певцов и особенно дирижера всегда создают предрасположение к понижению, и дирижеру поэтому всегда надо быть хотя бы отчасти на подъеме, чтобы создавать бодрое настроение у певцов-исполнителей.

Внешние причины повышения (что наблюдается сравнительно редко) в основном те же, что и причины понижения. Если причины понижения заключались в «недоборе», т. е. в недостаточном расширении или суживании интервалов, причины повышения лежат в «переборе», т. е. в слишком сильном расширении или суживании их. Внутренние причины повышения коренятся в излишней горячности и нервозности дирижера,

а в хорошем хоре — и самих певцов. Дирижер и в моменты подъема должен обладать чувством художественной меры и избегать излишних движений.

Говорят, что если хор понижает, то надо задавать тон выше указанной композитором тональности. Это отчасти верно. Но это искусственное средство действует только в том случае, если сочинение выучивается и поется на репетициях в настоящем тоне. Объясняется это тем, что хор, привыкнув к определенному напряжению сил при исполнении какой-либо вещи, как бы «вышибается» из привычных ощущений и, воспринимая более сильное напряжение, инстинктивно старается выдержать и сохранить его. Но все же этот прием надо считать отрицательным, ибо это искусственное создание повышенного напряжения есть прием возбуждающий, наркотический, и, следовательно, в конце концов он принесет вред. Если иногда и приходится им пользоваться, то надо помнить, что задавать тон более чем на полтона выше указанной композитором тональности ни в коем случае нельзя. Композитор для наилучшего звучания выбирает определенную, характерную для данного сочинения, тональность. Полутоновое отклонение от нее в большинстве случаев почти не меняет звучности хора. Отклонение же на целый тон или тем более на полтора тона (это тоже бывает!) совершенно меняет (за чрезвычайно редкими исключениями) и звучность и характер сочинения, не говоря уже о том, что очень часто такое отклонение не допускается и диапазоном сочинения. Поэтому рекомендуется совершенно избегать этого искусственного приема, обратив большее внимание на оба элемента строя и на необходимый в момент исполнения подъем, контролируемый чувством меры.

Если мы будем знать строй во всех его подробностях и виртуозно распоряжаться способами его достижения, то мы сможем выработать совершенный общехоровой строй и заставить хор всегда оставаться, как говорится, «в тоне».

Постоянными упражнениями мы сумеем привить хору определенную технику и твердые навыки в строе, научить его прекрасному искусству — петь безукоризненно стройно.

Глава пятая

НЮАНСЫ

Каждое хоровое сочинение, как и всякое музыкальное произведение, написано по определенному плану. Оно всесторонне продумано и прочувствовано автором; в него вложены мысли и настроения, которые составляют внутреннюю сущность сочинения.

Уметь проанализировать сочинение, понять его внутреннюю сущность, раскрыть в мастерском исполнении вое вложенное в него автором содержание — вот задачи, которые стоят перед дирижером.

После выработки ансамбля и строя дирижер переходит к работе над правильным применением нюансов.

Правильное применение нюансов — это, пожалуй, самый, обширный и глубокий раздел хороведения. Нюансы помогают раскрыть внутреннее художественное содержание сочинения и дать ему должное выражение. Чрезвычайная гибкость и разнообразие приемов нюансировки предоставляет широкий простор высокому мастерству и вдохновению. Однако в этом разнообразии таятся и большие опасности: в применении нюансов нередко встречаются всякого рода произвольные толкования.

Если, не зная ансамбля, не занимаются выработкой его как одного из основных элементов хоровой звучности, то все же следят за тем, чтобы ни отдельный певец, ни целая партия не выделялись слишком уж грубо из общей хоровой звучности.

Если, вырабатывая строй, руководствуются исключительно слухом, ощущением строя, а не знанием его, то все же стремятся к чему-то определенному: к чисто звучащему аккорду.

Для применения же нюансов нет никакой определенной опоры, за исключением малочисленных динамических пометок, не всегда притом точных. Вот почему ничто не искажается в исполнении так часто, как правильные, естественные, художественные нюансы.

*

Французское слово нюанс (nuance) в переводе на русский язык значит оттенок. Русское слово — «оттенок» говорит уже само за себя. Для уяснения точного его смысла воспользуемся сравнением. Всмотримся внимательно в какую-нибудь картину, написанную красками. Самые краски, их цветное содержание мы можем сравнить с тембрами голосов, с окраской звука. Степень же их яркости или тусклости, их сгущения, их переходы от ярких тонов к тусклым, от темных к светлым, перемены их, постепенные или внезапные, — все это составляет оттенки или нюансы картины.

То же самое мы наблюдаем и в музыке. Сильная, мощная или же тихая и тишайшая звучность хора, острые удары или же мягкие нажимы, постепенное нарастание силы или же ее стихание и замирание — все это нюансы или оттенки. Следовательно, под нюансами надо разуметь различные степени силы звука. Поэтому перечисленные выше степени силы звука называют динамическими оттенками (от греческого слова динамис (dynamis), что значит «сила, мощь»), «Оттенки — это различное приложение силы, ведущее к контрастам», — говорит Люси *. Это верно, но верно только с одной стороны, со стороны внешней. В этом смысле понятие «оттенок» содержит в себе представление о выпуклости, оттененности в результате приложения той или иной степени силы звука.

Однако понятие «нюанс», кроме такого представления об оттенке, заключает в себе еще и представление о содержательности, выразительности, обусловленной не только силой звука, но и гибкостью ритма. Вот почему мы предпочли именно этот термин — «нюанс», который объединяет в себе и самое понятие «оттенок» и представление о том внутреннем содержании этого понятия, которое можно назвать художественным выражением.

Производным от слова нюанс термином «нюансировка» мы называем умение накладывать на музыкальный звук различные степени силы, делая звук содержательным, выразительным.

От соединения двух-четырех таких выразительных звуков образуется мельчайшая органическая частичка мелодии — мотив, имеющий одну вершинную точку-ударение,

---

* Здесь П. Чесноков вольно цитирует фразу: «Последствием метрических, ритмических и патетических акцентов является разнообразное приложение силы, ведущее к контрастам». М. Люси. Теория музыкального выражения. Изд. Бесселя, М.—П. (1888), стр. 133. *(Прим. С. Попова).*

акцент. Два слившихся мотива образуют следующую составную величину мелодии — фразу, имеющую уже два акцента, из которых более сильный, подчиняя себе слабый (но не уничтожая, а лишь смягчая его), образует единую вершину фразы. Отсоединения двух (и более) фраз образуется предложение, т. е. хотя еще не законченная часть музыкальной мысли, а лишь первая ее половина, но уже с какой-либо (кроме полной) каденцией он с естественным требованием (в силу закона равновесия) ответного придаточного предложения. Такое придаточное предложение, слившись с главным и закончившись полной каденцией, образует цельную, законченную музыкальную мысль — период.

Расчленяя цельную музыкальную мысль на ее составные элементы, мы тем самым вступаем в область фразировки и исследования музыкальной формы.

Исследовав музыкальные формы, мы разделим избранное нами сочинение на его главные части, затем разобьем каждую часть на составляющие ее периоды, предложения, фразы и мотивы. Проделав такой анализ от общего к частному и найдя нужные нам наименьшие частицы, мы пойдем обратным путем: от частного, от самого малого к общему, к большому, к целому сочинению. При этом мы попутно будем извлекать и накладывать на мотивы, фразы, предложения, периоды, таящиеся в их содержании, естественные, единственные для них, художественные оттенки — нюансы. Постепенно соединяя нюансированные по отдельности мельчайшие частицы с мелкими, мелкие со средними, средние с большими, мы в результате получим совершенно обработанное с точки зрения нюансов сочинение. Обработка эта будет построена уже на научных, а потому точных и верных основах. Только тогда в отысканные нюансы можно будет вложить должное содержание и художественное выражение. Это уже будет делом даровитости, мастерства и талантливости дирижера.

Нам могут указать, что нюансы обычно обозначаются автором, а если таких обозначений нет, то музыкальное чутье дирижера подскажет нужные нюансы.

Композиторы указывают только общие нюансы и далеко не выявляют всей массы различных мельчайших нюансов, которые таятся в их сочинениях. Поэтому извлечение всех нюансов из сочинения, наполнение их художественным содержанием при исполнении — это уже дело дирижера, как и всех индивидуальных артистов. В этом и проявляется их дарование, в этом и заключается их творчество. Что же касается того, что «музыкальное чутье подскажет нужные нюансы», то на это полагаться нельзя: чутье может подсказать и верно, и неверно. Это и порождает подчас отсебятину, о которой мы уже упоминали.

Исчерпывающее же выяснение всех нюансов в сочинении с помощью музыкального чутья доступно лишь великим художникам-наполнителям. Большинству же исполнителей необходимо исходить в нюансировке из точного анализа. Такой анализ сокращает работу и указывает правильный путь к раскрытию музыкального содержания сочинения.

Мы задались целью отыскать и утвердить теоретические обоснования для тех или других нюансов именно потому, что полагаться на одно музыкальное чутье нельзя. Несмотря на то, что в музыке все научные положения возникли в процессе творчества, т. е. подсказаны чувством, однако законами эти положения стали только тогда, когда они были выверены разумом, когда они подверглись всестороннему анализу. Вот почему, не отрицая значения и важности музыкального чутья, мы опираемся в вопросах нюансировки на соответствующий теоретический анализ избранного нами сочинения.

Необходимо помнить, что каждое музыкальное произведение имеет свои собственные, единственные, естественно-художественные нюансы, вытекающие из его внутренней сущности. Как нормальный человек не может иметь двух характеров, так и музыкальное произведение не может иметь двух разных выражений. Лицо человека может выражать целую гамму различных ощущений, но общее, коренное, так сказать, выражение его, как отражение его внутренней сущности, может быть только одно. Точно так же и в музыкальном произведении, как в цельном художественном организме, заложено одно общее содержание, один характер.

Но ведь исполняют же по-разному, скажут нам, одну и ту же вещь различные музыканты? — Нет, не по-разному. Если вы внимательно прослушаете одну и ту же вещь у нескольких исполнителей (мы имеем в виду музыкантов, обладающих дарованием и мастерством исполнения), то убедитесь, что в общем характер выражения у них один, что нюансы в общем одни, что понимание внутренней сущности сочинения одно, но исполнения их все же индивидуальны, субъективны и разнятся степенью выразительности.

Нюансы — это внешняя оболочка, требующая наполнения внутренним содержанием, это мелкие формочки, в которые художник-исполнитель вливает индивидуальные мысли и чувства, порождаемые его художественной натурой под впечатлением тех мыслей и чувств, которые вложены в сочинение автором.

Вот этим наполнением единых нюансов внутренним содержанием, этим их одухотворением музыканты-художники и отличаются один от другого. У одного нюансы выходят более выразительными, у другого менее; у одного доминирует виртуозность, у другого чувство, у третьего вкус и т. д. Но сущность сочинения, нюансы, как формы

выражения этой сущности, у всех едины. *

Наша задача — исследовать способы нахождения этих единых естественно-художественных нюансов и привести их в систему. К субъективному пониманию нюансов мы попытаемся приложить научный метод; под неоспоримое выражение подвести научную базу, сферу личного чувства подкрепить выводами разума. Если удастся сделать это путем аналитического исследования чувствуемых нюансов, то явится возможность указать и на те основания, которыми руководствуются художники-исполнители при выборе тех или других нюансов, не ведая иногда сами, почему надо петь или играть именно так, а не иначе.

*

Прежде чем приступить к задуманному нами анализу, необходимо остановиться на основных, элементарных вопросах музыкальной формы.

Каждое музыкальное произведение имеет определенную музыкальную форму. Существует целый ряд разновидностей музыкальных форм. Самые простые, основные из них — это двухчастная и трехчастная формы.

В чем заключается сущность их построения?

Рассмотрим сначала четыре элемента, их составляющие: период, предложение, фразу и мотив.

Период — часть музыкального произведения, кончающаяся полной каденцией и разделенная одной или несколькими срединными каденциями на две и более части **. Обычно период бывает в 8 или 16 тактов, и в 4-м или 8-м такте (обычно посредине) делится срединной каденцией на два предложения. Число предложений в периоде должно быть не менее двух, но может иметь и три предложения, и четыре.

Вот простейший пример периода:

73



---

* Вопрос о процессе художественно-исполнительского творчества очень сложный, и ни в коем случае нельзя считать, что автором дана исчерпывающая характеристика его в этих немногих строках. *(Прим. С. Попова).*

** Определение периода здесь дано с точки зрения чисто структурной. Такое определение страдает односторонностью. Нельзя рассматривать музыкальные формы вне связи их с тем содержанием, которое они заключают в себе. *(Прим. С. Попова).*

Предложения делятся на фразы, которые в свою очередь дробятся на небольшие частицы-мотивы, из которых каждый имеет одно сильное ударение:



Как видим, мельчайшая часть цельной законченной музыкальной мысли есть мотив. Наименьшее количество мотивов, могущих составить следующую величину — фразу, — два.

Простейшая музыкальная форма, состоящая из двух периодов, называется двухчастной формой.

Но в нашей хоровой литературе эта форма почти не имеет самостоятельного значения и нередко входит в целое сочинение лишь в качестве части. Поэтому мы сосредоточим внимание на трехчастной форме.

Первая часть ее сама по себе состоит из полной двухчастной формы, т. е. из двух периодов, второй из которых оканчивается полной каденцией.

Вторая часть может быть тоже в двухчастной форме, но это не обязательно. Часто средняя часть не имеет строго выдержанной формы, а состоит из ряда предложений, периодов или построений, не утверждающихся в определенной тональности. Это способствует тому, что средняя часть по своему построению контрастирует с первой. По продолжительности она не должна быть меньше первой части, лучше, если будет немного более ее. Часто последний период или предложение средней части приводит к доминанте первоначального строя.

Третья часть — это повторение первой части без изменений или с изменениями и украшениями. Часто после конца третьей части дается кода (заключение).

Различные сложные музыкальные формы в своем историческом развитии произошли из двух- и трехчастной формы.

Переходя к фразе и мотиву, мы будем пользоваться указаниями Римана.

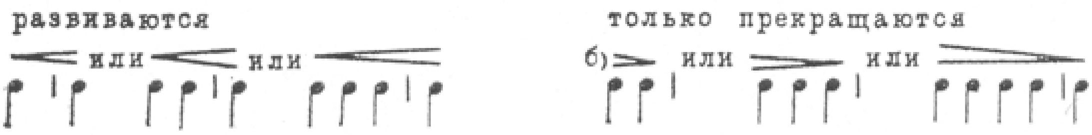
«Самые маленькие члены, на которые можно разлагать музыкальные образы, т. е. группы тонов из двух или трех единств, не являются соединениями безразличных элементов; напротив, каждый из них представляет собой маленький организм с самостоятельной жизненной силой; им справедливо дано название мотива. Самую совершенную картину органического развития и прекращения жизни дают те мотивы,

у которых сила тона сначала растет и затем ослабевает:



...Но не все мотивы имеют оба элемента (рост и прекращение) — одни только развиваются, другие только прекращаются:

75



Назовем первый из них (а) — crescendo — мотивом, второй (б) — diminuendo — мотивом; третий вид, в котором соединяются crescendo и diminuendo — смешанным мотивом.

Тактовые черты... не ограничивают собой мотивов... они только дают точку опоры для их распространения и указывают высшие динамические точки мотива. Нота, следующая за тактовой чертой, образует центр тяжести мотива» *.

Двухдольный мотив может иметь два рода оттенков:

76



Трехдольный мотив может иметь все три рода оттенков:

77



---

* Г. Р и м а н. Музыкальная фразировка. Сокращенный перевод. В. Соболева. Изд. журнала «Музыка и жизнь», М., 1912, стр. 4—5.

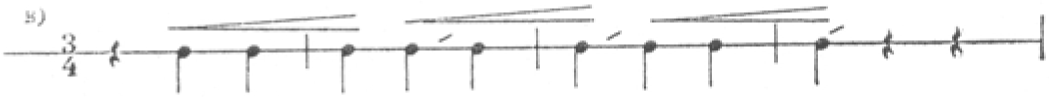
б)



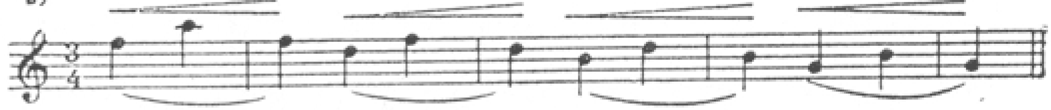
б)



в)



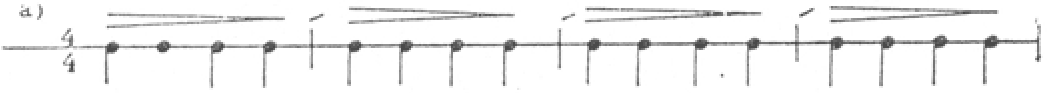
в)



Четырехдольный мотив имеет следующие виды оттенков:

78 Четырехдольный мотив

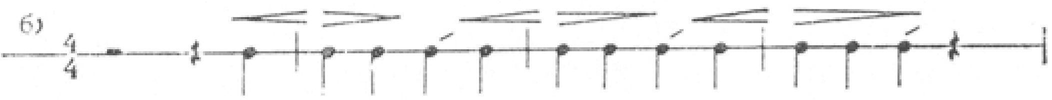
а)



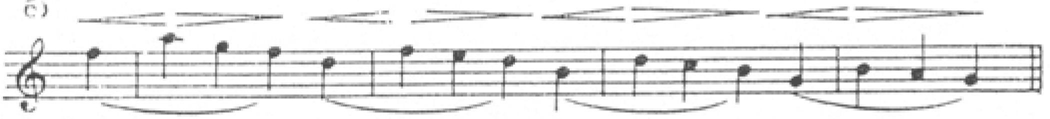
а)



б)



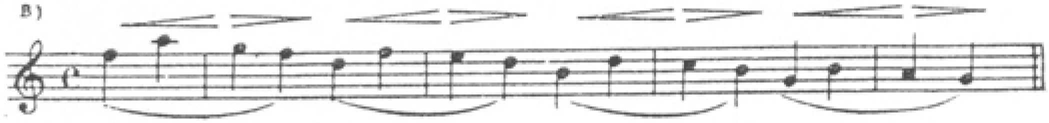
б)



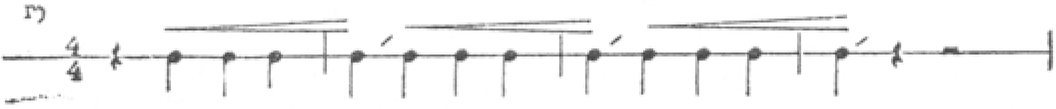
в)



в)



г)



г)



Уяснив себе основные элементы законченной музыкальной мысли, нужно познакомиться и с разновидностями нюансов.

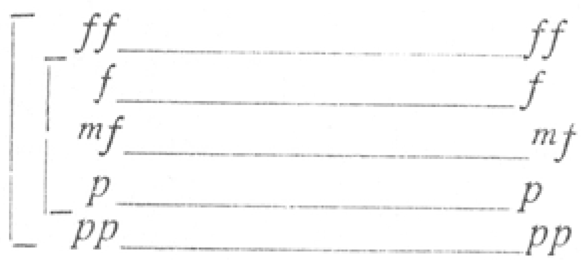
Главнейших степеней силы звука пять: тишайшая, тихая, средняя, сильная и сильнейшая.

Этим степеням отвечают нюансы: *pp, p, mf, f* и *ff*.

Эту группу нюансов мы называем нюансами неподвижными, ибо в их применении нет двух моментов, разных по силе звука. Нюансы же, в которых сила звука постепенно развивается или угасает и, таким образом, не наблюдается двух равносильных моментов, должны быть названы подвижными: это — crescendo и diminuendo.

В хоровой практике более употребительны нюансы: *p, mf* и *f*.

pp и *ff* — это крайние области силы звука. Как хоровые нюансы они являются труднейшими для исполнения, а потому и менее употребительны.



Как видно из приведенной таблички, более употребительные нюансы занимают средние области, менее употребительные — крайние области. Следует заметить, что живое чувство выразительности, заложенное в нас самой природой, не может долго выносить неподвижных нюансов с их однообразием в смысле выражения. Поэтому неподвижные нюансы должны применяться только изредка.

Подвижные нюансы сложнее неподвижных. В неподвижных один элемент — динамический (силовой). В подвижных — два: динамический и агогический (элемент движения). Отсюда, cresc., особенно длительное, требует соответствующего ускорения (accelerando); иначе в нем, помимо первого из двух элементов, наращивания звука, не будет второго — устремления, в чем собственно и кроется жизненность и смысл crescendo.

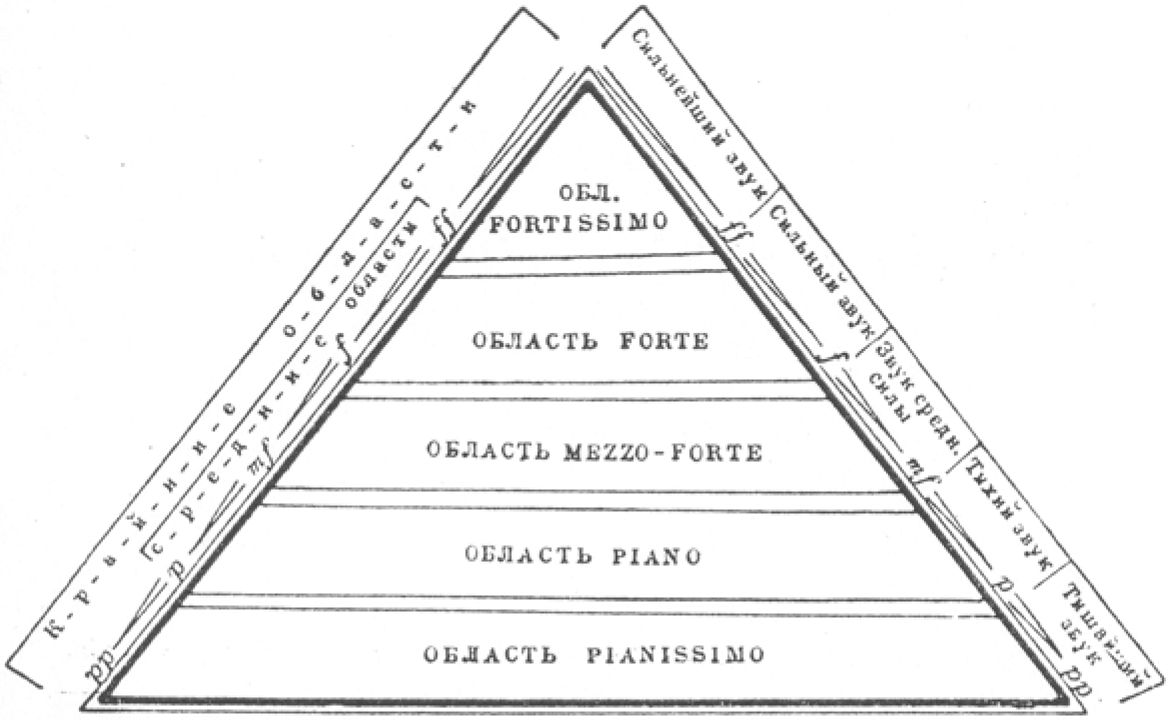
Точно так же dim., в особенности длительное, требует соответственного замедления (ritardando); иначе в нем, помимо первого из двух элементов — сокращения звука, не будет второго — хода к покою, в чем собственно и кроется смысл и впечатление diminuendo.

Итак, подвижные нюансы, т. е. cresc. и dim., состоят из двух элементов: динамического — прибавление или убавление силы и агогического — ускорение или

замедление движения *. Всех главнейших нюансов семь.

П р и м е ч а н и е. Что касается увеличения крайних неподвижных нюансов, выражающегося в использовании трех *ppp* и даже четырех *pppp*, или трех *fff* и даже четырех *ffff*, то они употребляются иногда для того, чтобы подчеркнуть оба крайних предела звучности. По нашему мнению два *pp* и два *ff* достаточны для обозначения двух крайних степеней звучности хора.

Объединяя две группы главнейших нюансов, мы получаем богатейшую динамическую скалу:



С помощью этой динамической скалы, разделяющей степени силы звука на пять областей, мы можем исследовать важный вопрос относительно подвижных нюансов. Из скалы мы видим, что такой нюанс, как cresc., имеется во всех областях, что cresc. не означает развития звука, его усиления от *pp* непременно до *f* или даже до *ff*; что cresc. можно сделать от *pp* до *p*, от *f* до *ff*, от *p* до *f* и т. д. То же, конечно, можно и нужно сказать про diminuendo. Затрагивая этот вопрос, мы соприкасаемся с понятием о «чувстве меры». Не чуткие, не талантливые исполнители потому и не художники, что у них нет, если так можно выразиться, художественного расчета чувства, художественной меры его.

---

* Утверждение, что усиление звучания хора (crescendo) должно обязательно связываться с некоторым ускорением движения (accelerando), так же как и затихание (diminuendo) с постепенным замедлением (ritardando), относится к числу положений, основанных на субъективных ощущениях автора и может быть применимо далеко не во всех случаях, т. к. в музыке встречаются и такие случаи, когда усиление сопровождается замедлением. *(Прим. С. Попова).*

Какое-нибудь нежное, легкое cresc. от *p* до *mf* они «раздувают» чуть ли не до *ff*. В результате получается карикатурность, грубость, антихудожественность. Правильно говорят, что без чувства меры нет художника.

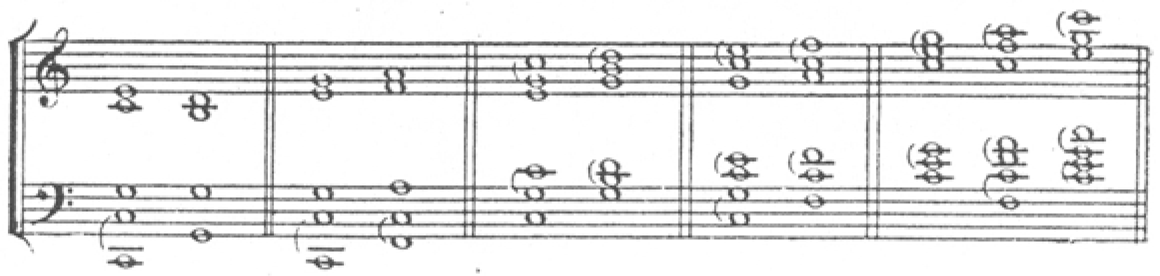
Чем следует руководствоваться и на чем основываться при распределении по сочинению неподвижных и подвижных нюансов?

Начнем с неподвижных нюансов.

При обследовании диапазонов хоровых партий (III гл., ч. 1) мы выявили пять регистров: низший, низкий, средний, высокий и высший. Диапазон хоровой звучности с точки зрения расположения аккорда делится на такие же пять областей, как это изображено в следующих нотных примерах:

79 а) До маж.

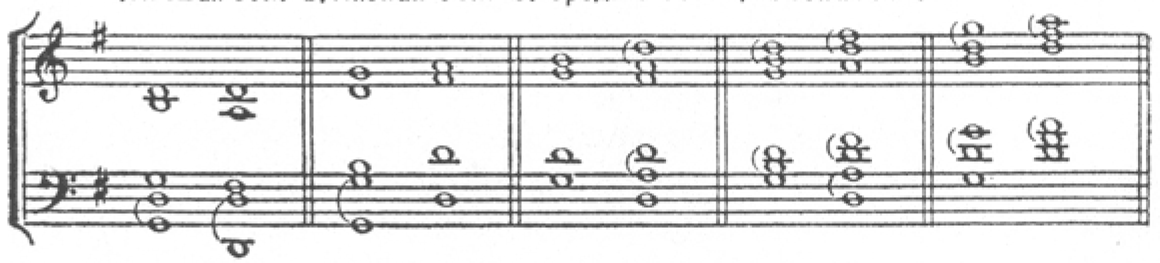
1 - Низшая обл. 2.- Низкая обл. 3.- Средняя обл. 4.- Высокая обл. 5.- Высшая обл.



80

б) Соль маж.

1.- Низшая обл. 2.- Низкая обл. 3.- Средняя обл. 4.- Высокая обл. 5.- Высшая обл.



Наложив на приведенные примеры скалу нюансов, мы увидим, что области расположения хоровой аккордовой звучности совпадут с соответственными областями скалы нюансов: область *pp* совпадает с низшей областью расположения хоровой аккордовой звучности, область *p* совпадает с низкой хоровой областью, область *mf* — с средней областью, область *f* — с высокой и область *ff* — с высшей. Это, собственно, не совпадение, а органическое слияние двух элементов, образующих одно целое: каждая область расположения хоровой аккордовой звучности обслуживается свойственным ей естественным нюансом. Совпадение области хоровой звучности с ее естественным нюансом дает аккорду самое здоровое, лучшее и технически легкое звучание. В какой, например, области динамической скалы всего естественнее и лучше будут звучать

аккорды 3-й области хоровой звучности? Несомненно, в 3-й же, т. е. самое естественное, здоровое и лучшее звучание упомянутых аккордов будет с нюансом *mf*. Аккорды средней области хоровой звучности — звук средней силы. В какую область динамической скалы мы можем поместить аккорды высшей хоровой области? Конечно, в 5-ю область, т. к. самое естественное, здоровое и лучшее звучание упомянутых аккордов будет с нюансом *ff*. Аккорды высшей хоровой области — звук высшего напряжения по силе.

Нюансируем приведенные нами нотные примеры:



Зафиксируем важный для нас вывод.

Естественный нюанс для аккорда, расположенного:

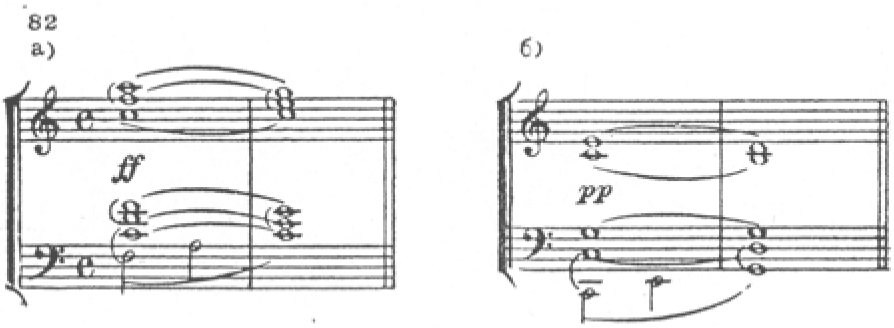
в низшей хоровой области — *pp*,
в низкой » » — *p*,
в средней » » — *mf*,
в высокой » » — *f*,
в высшей » » — *ff*.

Таким образом, для каждой области хоровой звучности есть свой естественный нюанс. Аккорд только тогда и звучит хорошо, когда к той области, в которой он расположен, применяется соответствующий ей естественный нюанс, ибо это совпадение области с нюансом делает звучание и исполнение аккорда естественно здоровым и технически легким.

Этим и надо руководствоваться и на этом основываться при распределении по сочинению неподвижных нюансов *.

Но от этого общего правила могут быть отклонения, однако очень не далекие. Нюансировать аккорд, расположенный в низшей хоровой области, нюансом *ff* или аккорд высшей хоровой области нюансом *pp* — это значит исказить природную сущность аккорда и, уже наверное, не получить хорошего естественного звучания.

Попробуйте, например, переставить нюансы, т. е. к высшей области (а) поставить *pp*, а к низшей (б) — *ff*:



Исполнить это будет невозможно, а если и возможно, то крайне трудно, и звучание будет болезненно-уродливым.

Переходим к нюансам подвижным.

Где и в чем искать причины и основания для распределения их по сочинению?

Мы знаем, что мотивы — это самые маленькие частицы, на которые можно расчленять музыкальное произведение. Следовательно, мотив может иметь только одно более или менее сильное ударение, которое мы будем называть его вершинкой. Вершинка мотива определяется логическим ударением слова при непременном совпадении этого ударения с сильной (или относительно сильной) частью такта.

---

* Наблюдения П. Г. Чеснокова о наиболее естественном нюансе для той или иной тесситурной области безусловно верны и могут быть рекомендованы вниманию композиторов, пишущих для хора. Однако утверждение автора, что при нюансировке произведения надо исходить из тесситурных условий, не может быть принято как обязательное. Такой подход к нюансировке является по своему существу формально-механистическим, подчиняющим исполнительство технологии. При нюансировке хорового произведения нужно исходить из содержания его и тех художественных образов, которые оно заключает в себе. *(Прим. С. Попова).*

Мотив по своему ритмическому построению может иметь вершинку:

в начале — это будет dim.-мотив;

в середине — это будет смешанный мотив;

в конце — это будет cresc.-мотив.

По своему мелодическому построению мотив может быть:

восходящим — это будет cresc.-мотив;

нисходящим — это будет dim.-мотив и

восходяще-нисходящим — смешанный мотив.

Таким образом, признаков, определяющих содержание и характер мотива, — два:

ритмический — положение вершинки в начале, середине и конце;

мелодический — восхождение, нисхождение или то и другое в одном мотиве.

Эти признаки дают нам возможность находить и классифицировать мотивы.

Но не следует забывать, что в мотиве только одна пульсирующая точка-вершинка, определяющая мотив и дающая ему жизнь. Если же мы в небольшом отрезке мелодии встречаем два ударения, две такие пульсирующие точки-вершинки, причем одна слабее, а другая сильнее, то этот отрезок является уже фразой, в которой слились два мотива в единый нюанс фразы. Более сильное ударение является уже вершиной фразы. Если же в отрезке мелодии мы встречаем два равносильных ударения, то здесь, при слиянии мотивов в фразу, не происходит слияния нюансов и образования единого нюанса фразы:

83



В приведенном отрывке мы находим два ударения: на слоге «Теп» (лится) и на слоге «зорь» (ка). Следовательно, здесь должно быть два мотива. Так оно и есть: первый на слове «теплится», второй на слове «зорька». Первый мотив, не имея мелодического движения вверх или вниз, т. е. своего первого признака, имеет признак ритмический — вершинку в начале. Следовательно, это — dim.-мотив. Второй мотив нисходящий (мелод. признак) и имеет вершинку в начале (признак ритмич.). Следовательно и это — dim.-мотив, имеющий оба признака. Равносильны ли их вершинки? Нет, вершинка второго мотива белее сильна, чем первого. Оставаясь вершинкой мотива, она является вместе с тем вершиной фразы, в которую слились оба эти мотива, образовав единый ее нюанс.

Нанесем это на нотный пример (прим. 84). Здесь слияние, двух мотивов в фразу и образование единого ее нюанса:

84



Следующий отрывок, являющийся непосредственным продолжением первого, даст два самостоятельно равносильных мотива, хотя и сливающихся в фразу, но удерживающих свои нюансы и не образующих единого нюанса всей фразы:

85



В этом отрывке два ударения — два мотива. Первый («тихо»), как нисходящий и имеющий вершинку в начале, — мотив-dim., второй («светло»), как имеющий вершинку в середине, смешанный мотив. Гармоническая и мелодическая связь сливает их в цельную фразу, но равносильность их вершинок не допускает слияния их нюансов в единый нюанс фразы.

Нюансы мелких частиц, мотивов, — это самые маленькие и нежные вершинки, требующие к себе такого же бережного отношения. Усиленные хотя бы чуть-чуть более, чем нужно, они превращаются в карикатуру, становятся болезненно-уродливыми.

---

* О кажущемся противоречии будем говорить ниже.

Поэтому исполнение их должно быть очень осторожным, нежным, отнюдь не подчеркнутым, иначе неизбежна манерность, вычурность, разобщенность — эти злейшие враги всякого истинно-художественного исполнения. Если на эти мельчайшие и нежнейшие нюансы смотреть только как на нюансы мотивов, не соединяя и не обобщая их в нюансы фраз, предложений и, наконец, периодов, то и фразы, предложения, периоды получатся разобщенными, как бы не имеющими общего смысла. Это будет подобно тому, как если бы читающий вслух заботился только об ударении на каждом слове, упуская из виду общий смысл фразы.

Нюанс мотива есть нюанс слова, вершина мотива — логическое ударение слова. Это материал, комбинируя который, мы находим нюансы фраз, предложений, периодов, а иногда и целых частей сочинения.

Как материал для такого комбинирования, нюансы мотивов иногда приобретают некоторую приспособляемость и даже как бы меняют отчасти свой характер, чтобы сделать единый нюанс фразы более выпуклым и органически цельным.

Это мы видим на нашем первом примере, где первый мотив первой фразы нельзя иначе назвать, как только dim.-мотивом, ибо логическое ударение, совпадающее с сильной частью такта, находится в начале. Но вместе с тем, вливаясь во второй, более сильный мотив, и для этого расширяя и усиливая свой третий слог («ся»), он своей второй половиной производит впечатление cresc.-мотива и делает второй мотив как бы смешанным. Таким образом, тончайшей его нюансировкой будет следующая:

86



Это и есть процесс приспособляемости, необходимый для образования органически цельного нюанса фразы. Проявления такой приспособляемости настолько многообразны, что мы не имеем возможности их перечислить. В нашем примере в силу приспособляемости немного тушуется нежная вершинка первого мотива, большую устойчивость приобретает вершинка второго мотива, являющаяся в данном случае уже единой вершиной фразы, возникает единый нюанс фразы. Вместе с тем этот единый нюанс фразы не исключает и не уничтожает нюансов каждого мотива, лишь смягчая и стушевывая их вершинки и придавая всей фразе осмысленность и цельность. Такая же приспособляемость наблюдается и во фразах, когда при слиянии их образуется единый нюанс предложения, а также и в предложениях, когда возникает единый нюанс периода. Но и единый нюанс периода, заключая в себе нюансы предложений, фраз и мотивов,

не поглощает, не уничтожает их, а лишь подчиняет себе и, сообразно их устойчивости, распределяет силовую (динамическую) энергию между ними, отдавая нюансам предложений — большую, нюансам фраз — меньшую и нюансам мотивов — еще меньшую часть ее. При таком правильном подчинении и распределении нюансов не остается места ни вычурности, ни манерности, ни клочковатой разобщенности, ибо применение находят лишь единые, естественные и теоретически обоснованные нюансы.

Нам остается выяснить, какие неподвижные нюансы следует выставить на двух исследованных нами фразах вместе с обозначением подвижных нюансов?

Рассмотрев и определив те области хоровой звучности, в которых расположены аккорды фраз, мы найдем точные, естественные неподвижные нюансы для их верного внешнего выражения. Первый мотив находится на грани низкой и средней областей хоровой звучности: своими корнями он лежит в низкой области, а вершиной — уже в средней. Второй мотив (не считая тонической педали) расположен в средней области хоровой звучности. Таким образом, если мы поставим в начале *p*, а на вершинке второго мотива *mf*, то получим опирающиеся на наши предшествующие выводы точные, естественные неподвижные нюансы первой фразы. В сочетании с подвижными они исчерпывают вопрос о нюансах этой фразы до конца. Может показаться, что на вершинку второго мотива не следовало бы ставить *mf*, так как cresc. само приведет звучность к этому нюансу. Сделаем мы это в целях предупреждения нечутких исполнителей, могущих маленькое, нежное cresc. «раздуть» до *f* *.

Вершинки обоих мотивов второй фразы расположены также в средней области, а потому и требуют *mf;* нисхождение же первого мотива и затихание второго указывают на то, что окончания их должны иметь *p.*

Если мы при этом ощутим то созерцательное, тихое настроение догорающей вечерней зари, которым овеяно почти все сочинение, то при исполнении это придает внешним нюансам чрезвычайную мягкость и нежность. Тогда нюансы обеих фраз станут уже не только точными, естественными, но и художественно оправданными.

Образец полного анализа целого сочинения мы даем в приложении № 1.

---

* Можно только пожалеть, что пределы для подвижных нюансов в нотах обыкновенно не помечаются.

*

Исследуя вопрос о правильном применении нюансов, необходимо коснуться тех средств, которые совершенствуют, оттачивают их, без которых правильно найденные нюансы даже внешне будут все же недостаточно точны и определенны. Такими средствами являются ритм, темп и дикция.

Роль и значение этих средств в хоровом исполнительском искусстве велики. Неточный ритм, неправильный темп, неясная дикция не могут повлиять разве только на хоровую звучность, на что и было указано в I главе. Однако они пагубно отзовутся на самом сочинении, а главное, на его выразительности. Не может, например, быть совершенно crescendo, если при этом нет прогрессирующего ритма, правильного, соответствующего нюансу темпа и ясной дикции. Каким бы внутренним содержанием мы ни наполняли такое crescendo, оно все же будет малохудожественным, не имея точности, подвижности и соответствующей прогрессирующей скорости-устремления, оно не будет иметь должного блеска. Только тот нюанс будет художественно совершенен, который насыщен соответствующим ему содержанием и в то же время совершенен технически. Совершенствуют нюанс именно те выразительные средства, о которых идет речь.

Ритм иногда называют душой музыки. Это имеет свои основания: отнимите от мелодии ритм, и она рассыплется на отдельные разрозненные звуки. Наряду с этим попробуйте исполнить какую-нибудь мелодию недостаточно ритмично, и вы увидите, что она хотя и не исчезнет, не умрет, но пострадает, исказится, приобретет болезненный характер подобно тому, как человек лишается способности к нормальной деятельности, если у него испорчено сердце. Правильнее, поэтому, называть ритм «сердцем» исполняемого сочинения, как цельного художественного организма. Музыкальное исполнение так же страдает от неточного ритма, как человек и его самочувствие от перебоев сердца. Не всегда сердце бьется с одинаковой скоростью: волнение вызывает учащенные удары, успокоение — замедленные. Так же относительны и условны ритмические единицы длительности в музыке: crescendo вызывает их сокращения, diminuendo — расширения.

Точная ритмичность исполнения в полном смысле этого слова обязательна только при неподвижных нюансах; при подвижных же необходим прогрессирующий ритм, без которого эти нюансы становятся безжизненными. При наличии чувства художественной меры ритмические изменения, сопутствующие тем или иным нюансам, сообщают им здоровую жизненную пульсацию, ибо ритм — это сердце нюанса.

Если сердцем нюанса является ритм, то душой исполнения Люси называет темп. В известной мере он прав. Возьмите темп allegro при исполнении сочинения, написанного в темпе andante, и вы уподобитесь человеку, который суетливо бежит, вместо того, чтобы

не спеша идти шагом. Скорость движения должна-соответствовать внутренней силе исполняемого сочинения: несоответственно замедленное движение гасит заложенную в нем энергию, а несоответственно ускоренное насилует, искажает его. Неправильное ощущение заложенной в музыкальном сочинении энергии порождает и неправильный темп.

Темп — это двигательная сила исполнения.

Если подходить к исполнению только с точки зрения темпа, можно и согласиться с изложенным выше мнением Люси. Но не надо забывать, что есть еще много элементов, которые, вместе взятые, и создают всесторонне правильное, т. е. истинно-художественное исполнение. Темп — один из таких элементов.

От нормального темпа допустимы некоторые отклонения. Отклонения эти безболезненны, если очень малы, болезненны, если велики, и губительны, если они чрезмерны. Отклонения эти, в сторону ли замедления или ускорения, зависят от темперамента исполнителя. Но темперамент должен подчиняться чувству художественной меры. Исполнитель, не чувствующий темпа сочинения, не ощущающий энергии, в нем заложенной, не угадывающий скорости движения, — не художник.

Чтобы прийти на помощь исполнителю, автор должен ясно и определенно пометить темп сочинения по метроному. Такое обозначение должно быть трояким: средней цифрой автор должен указать настоящий темп сочинения, левой — возможное отклонение в сторону замедления и правой — возможное отклонение в сторону ускорения. Например, автор делает пометку: 72—80—88. Это значит, что настоящая скорость движения по метроному равняется 80. При такой скорости будут сохранены все мелодические контуры и гармонические особенности сочинения, которые только при ней и жизненны. Вместе с тем автор дает и известную свободу исполнителю, указывая границы допустимых отклонений от нормального темпа в ту или другую сторону, перейдя которые исполнитель испортит сочинение.

Замедляя темп до указанного автором предела, вы еще сохраните контуры мелодии, но, перейдя отмеченную границу, вы утеряете их: ритмические единицы так расплывутся, что станут бесформенными и утратят смысл. Искажение произойдет и при большом отклонении в сторону ускорения.

Считаем необходимым попутно коснуться способов исполнения сочинений, написанных в различных темпах. Мало опознать темп сочинения, — надо знать и разъяснить хору те способы, с помощью которых можно добиться должного характера исполнения в известном темпе. Нередко мы слышим, что сочинение исполняется медленно, но звучит все же не полно, не широко: в медленном темпе нет свойственного ему характера. Точно так же сочинение может исполняться быстро, но не бегло,

и быстрый темп утратит свои характерные свойства.

Сочинения, написанные в медленном темпе, требуют полноты, широты и плавности в исполнении. Для достижения полноты необходимо расширение ритмических единиц или, говоря проще, передерживание, еле заметное оттягивание каждого звука. Звук чуть передержанный, расширенный в своей длительности, приобретает полноту, в результате и вся мелодия, составленная из таких полных звуков, получится полной и широкой. При таком способе исполнения взмахи рук дирижера должны быть замедленны, плавны и покойны.

Плавность в исполнении требует соблюдения двух условий:

1) очень осторожного перехода с одного звука на другой, вливания одного звука в другой, боязни хотя бы слегка толкнуть звук;

2) тщательного выпевания только гласных букв в слогах, затушевывания согласных, боязни хотя бы слегка толкнуть слог. Если дирижер в то же время позаботится, чтобы в жестах его не было угловатых движений, а преобладали бы мягкие и, что главное, округлые, то и плавность в исполнении будет обеспечена. Выработанными таким образом полнотой, широтой и плавностью достигается и должный характер в исполнении сочинения, написанного в медленном темпе.

Вопрос о способах исполнения сочинений, написанных в очень медленных темпах, близко соприкасается с вопросом о дыхании. В хороших хорах при исполнении сочинений в очень медленных темпах мы наблюдаем как бы бесконечность дыхания, беспрерывность звука. Хор поет широко, полно, плавно и беспрерывно. Кажется, что певцы совсем не берут дыхания, а бесконечно поют на том дыхании, которое было взято при начале исполнения. Словом, наблюдается то, что можно назвать бесконечным хоровым дыханием. Эта бесконечность дыхания, эта беспрерывность в пении достигаются исключительно путем сцепления дыханий.

При исполнении сочинения в очень медленных темпах певцы должны особенно обострить чувство ансамбля, каждый певец должен особенно чутко прислушиваться к своим соседям по партии: заметив, что у соседа дыхание иссякает, он должен, взяв новое дыхание, крайне осторожно и совершенно незаметно присоединиться к нему, продолжая таким образом его звук и сцепляя свое новое дыхание с его истекающим. Этого, вновь вступившего, должен чутко слушать следующий сосед, и в момент истечения его дыхания так же незаметно сцепить с ним свое. Если в каждой хоровой партии певцы будут разновременно брать дыхание, крайне осторожно сцепляя его, то и получится та беспрерывность пения, которую мы назвали бесконечным хоровым дыханием.

Сочинения, написанные в быстром темпе, требуют для своего исполнения краткости, стремительности и отчетливости. Для достижения этого необходимо сокращение ритмических единиц или, говоря проще, недодерживание, еле заметное уменьшение длительности каждого звука. Звук, чуть недодержанный, сокращенный в своей длительности, лишившись полноты, приобретает легкость, а вся мелодия, составленная из таких легких сокращенных звуков, становится подвижной, стремительной, быстрой. Дело дирижера, сохраняя темп, помочь этому ускоренностью своих движений.

Отчетливость при быстрых темпах достигается чеканным произношением слогов с сильным подчеркиванием согласных, особенно шипящих и свистящих. Эти способы исполнения сочинений, написанных в быстром темпе, обеспечат соответствующие характеру этих темпов свойства — быстроту, стремительность, блеск и отчетливость. Сочинения, написанные в средних темпах, не требуют ни расширения ритмических единиц, ни сокращения их, а только точности.

Что касается дикции, то от совершенства ее зависит отчетливость в передаче текста исполняемого хорового сочинения. Это само по себе указывает на огромную и важную роль дикции для хорового исполнения. Как бы ни было музыкальное исполнение совершенно, но если содержание текста не доходит до слушателя, то все достоинства исполнения обесцениваются, исполнение становится мертвым. Дирижер и хор нередко удивляются, почему хорошо исполненное ими сочинение принимается слушателями холодно. Разгадка проста: слушатели не поняли того, о чем им с таким воодушевлением рассказывал хор, они не поняли слов и потому не поняли смысла тех нюансов, которые так виртуозно были выполнены.

Дирижер должен постоянно следить за дикцией, добиваясь исполнения хором следующих элементарных правил:

1) яркое произношение гласных с правильным для каждой буквы положением и действием рта, губ и языка;

2) подчеркивание согласных, образующих совместно с гласной слог;

3) произношение окончаний, образующих и округляющих слово.

Каково влияние дикции на нюансы?

Сильные нюансы *(f, ff)* требуют четкой, чеканной, подчеркнутой дикции. Иначе они становятся вялыми, теряя свои характерные черты. Тихие нюансы *(p, pp)* при медленных темпах требуют смягченной дикции, очень осторожного подчеркивания согласных и мягкого произношения окончаний, иначе *p* и *pp* становятся грубыми.

Вырабатывайте дикцию, — без нее даже хорошее исполнение теряет смысл. Внушайте эту мысль певцам, чтобы они осознали необходимость приобретения навыков, нужных для ясного произношения слов. Показывайте на своем примере положение рта для каждой гласной. Пойте целые фразы с немного утрированным движением губ. Почаще напоминайте певцам, что неподвижные губы — смерть для дикции.

Итак, точный ритм, правильный темп и ясная дикция делают естественно-художественный нюанс живым.

Живые нюансы дают выражение. Выражение — душа исполнения.

Глава шестая

НЮАНСИРОВКА КОНТРАПУНКТИЧЕСКИХ СОЧИНЕНИЙ

В музыке вообще и в хоровых сочинениях в частности приняты три главнейшие контрапунктические формы: имитация, канон и фуга.

Имитацией называется повторение музыкальной мысли, ранее излагавшейся в другом голосе. Существенная разница между имитацией и простым повторением заключается в том, что в имитации музыкальная мысль повторяется не одним голосом, а разными голосами, из которых один ее излагает, а другой повторяет (имитирует). Из этого следует, что имитация должна быть в непосредственной или почти непосредственной связи с той музыкальной мыслью, которую она повторяет.

Имитация есть зародыш, из которого развиваются все контрапунктические формы. Контрапунктический стиль в современной музыке основан главным образом на имитации.

Изложение музыкальной мысли первым голосом называется темою. Так как тема предшествует имитации, то она называется также «вождем», между тем как имитация соответственно этому называется «ответом», «спутником» *.

Приведем пример имитации (прим. 87).

«Каноном» называется непрерывно проведенная имитация. В каноне имитируется не только тема предыдущего голоса, но и следующий за нею контрапункт, а также и контрапункт к контрапункту и т. д. во все продолжение канона. В качестве примера даем следующие отрывки (прим. 88 и 89).

Переходим к определению и анализу высшей контрапунктической формы — фуги. «Из всех форм, основанных на имитации, фуга есть самая совершеннейшая не только

---

* В старых учебниках полифонии было принято называть тему «вождем», а ответ «спутником». Мы здесь будем придерживаться терминов: тема и ответ, принятых в наших музыкальных учебных заведениях.

потому, что она в своей дальнейшей разработке может вместить все контрапунктические формы, но и потому, что она соединяет в себе условия величайшей строгости и неограниченной свободы. В этом отношении она занимает в контрапунктическом стиле то же место, что занимает форма сонаты в стиле классической инструментальной музыки».

По утверждению Э. Праута, название «фуга» происходит от латинского слова fuga — что значит бегство, преследование. «Такое название дано потому, что первый голос как бы бежит вперед, а все остальные, вступающие позже, будто гонятся за ним».

«В основу сочинения фуги положена тема, излагаемая сначала одним голосом и затем последовательно имитируемая всеми остальными».

«Темой» или «вождем» фуги называется тема, появляющаяся впервые в начале сочинения одноголосно, на которой строится затем вся фуга».

«Ответ» — это та же тема, транспонированная в тональность, лежащую на кварту или квинту выше или ниже тональности основной темы. Ответ излагается вторым по порядку вступления голосом. Первый голос обязательно сопровождает ответ контрапунктом. Контрапункт, неотступно сопровождающий «вождя» и «спутника», называется противосложением».

«Часть фуги, заканчивающаяся последним вступающим с темой или ответом голосом, называется экспозицией или первым проведением».

«За экспозицией обыкновенно следует первая интермедия. Интермедиями называются те части фуги, в которых временно не слышно ни темы, ни ответа. Обыкновенно они строятся на мотивах, взятых или из темы, или из противосложений; этим достигается в фуге органическое единство целого. Интермедии служат в фуге для модуляции».

«За интермедией следует средняя часть фуги. Здесь композитору предоставляется большая свобода, так что едва ли найдутся две фуги, в которых средние части были бы вполне сходными по построению. Здесь голоса могут вступать в каком угодно порядке и в любых интервалах. Темы, проводимые здесь в различных побочных тональностях, отделяются большею частью друг от друга также интермедиями».

«Та часть фуги, в которой делается возвращение к первоначальной тональности, называется заключительной частью» (реприза).

«Важную составную часть многих, хотя далеко не всех фуг, составляет так называемая стретта. По-итальянски это слово значит «сжатая» и служит оно для обозначения той части фуги, в которой вступления темы и ответа стоят ближе друг к другу, т. е. вступают через более короткий промежуток времени, чем в экспозиции. Например: если длительность темы четырехтактная, то ответ, по всей вероятности,

вступит в такте 5. Если же в дальнейшем развитии фуги спутник вступает не на такте 5, а раньше, т. е. на такте 4, 3 или 2, после вступления темы, как бы перебивая его, — то и получится стретта. В стретте за темой может вступать тема же. В стретте принимают участие иногда только два голоса, а иногда все по очереди вступающие голоса фуги. В одной и той же фуге может быть несколько стретт; в таких случаях музыкальный интерес будет не только поддерживаться, но и возрастать, если каждая последующая стретта будет сжатее предыдущей.

«Короткая фуга, не разросшаяся до больших размеров, называется фугетта (Fugetta), т. е. маленькая фуга» * :

87 **Улица волнуется**

Муз. А. ДАВИДЕНКО



* Эта выдержка из книги Праута дана П. Чесноковым в вольном изложении. См. Э. Праут. Фуга. М., 1922, стр. 12—13. *(Прим. С. Попова).*


-д-е-т-т-а
-дет по у - ли - це, и -
-я вол - на, вол - на, и -
-дет, те - чет на - род - на - я вол -
-дет на - род - на - я вол
mf У - ли - ца вол - ну - ет - ся, шу - мит, гу -
Тема
-на, и - дет, те - чет по у - ли -
-на, вол - на вол -
Ответ
mf У - ли - ца вол - ну - ет - ся,
-дит о - на, и - дет вол -
-це вол - на.
-на, вол - на, те -
шу - мит, гу - дит о - на.
- - на, вол - на
Эй, вы
f
-чет вол - на, вол - на.

Победная песнь Мариам

Кантата — Ф. ШУБЕРТ

88




Придаточн. предл.
Конец 1й
1 фр.
2 фр.
фа - ра - о - на и весь е-го на - род,
- о - на и весь е-го на - род,
по - гло -:
2 фр.
1 фр.
предл.
Конец 1й части
Предлож.
Предлож. главное
1 фр.
1 фр. (повторенная)
2 фр.
по - гло - ти - ла,
по- гло-ти-ла
безд-на
- ти - ла,
по - гло - ти - ла
безд-на вод
1 фр. (повторенная)
2 фр.
главное
Придат. предлож. - Конец 2го периода, второй (неполной) части и двучасткой песенной формы.
1 фр.
2 фр.
вод
фа - ра - о - на и весь е-го на - род.
фа - ра - о - на и весь е-го на - род.
1 фр.
2 фр.
Предлож. придаточное. - Конец 2го периода, второй неполной части и двучастной песенной формы.

5. Эй, ухнем

Обр. П. ЧЕСНОКОВА Op. 55, № 5.
Смешанный хор a capella



Мы рассмотрели три главнейшие контрапунктические формы, встречающиеся в хоровой литературе. Знакомство с ними необходимо было потому, что без него мы не имели бы возможности перейти к исследованию нюансировки контрапунктических сочинений.

Контрапунктические сочинения, так же как и гармонические, разделяются на части, периоды, предложения и т. д. Но в гармонических сочинениях все голоса почти всегда равноправны в смысле уравновешенности звучания, т. е. ансамбля. В сочинениях же контрапунктического склада, где различается тема и ее сопровождение, соотношение голосов становится несколько иное. Правда, и в сочинениях гармонического склада есть мелодия и ее гармоническое сопровождение; но сопровождение это так тесно примыкает к мелодии, что совершенно сливается с ней, образуя как бы одно целое. В контрапунктических же сочинениях каждый голос самостоятелен. Тема то и дело переходит от одного голоса к другому. Партия ведет то тему, то сопровождение, то участвует в интермедиях. Без ущерба для всего сочинения та или другая партия не может все эти части и частички исполнять одинаково, уравновешиваясь с другими партиями. Отсюда вытекает необходимость различной нюансировки мелодии в каждой партии: чем важнее исполняемый музыкальный момент, тем больше партия выдвигает его на первый план.

Из анализа какой-либо фуги ясно можно видеть, где в каждом голосе главное, где второстепенное, а где только поддерживающее. При выдвижении всего главного, при стушевывании второстепенного, при отделении одной части от другой и вместе с тем раскрытии их органической связи для слушателя выявляется и форма, и содержание, и подлинная красота контрапунктического сочинения.

Необходимо поэтому выработать такие правила исполнения этих сочинений, строгое соблюдение которых обеспечивало бы достижение этой цели.

Тема, как главная мысль всего сочинения, всегда должна быть на первом плане. Нюанс темы должен быть всегда большим по сравнению с нюансами сопровождающих голосов, чтобы в динамическом отношении он господствовал над ними. Особенно отчетливо и ярко выразительно тема должна исполняться в начале фуги: усвоенная слухом и музыкальным сознанием, она в дальнейшем везде будет ясна и понятна.

Ответ — та же, основная мысль сочинения, но повторенная, имитированная; при той же отчетливости и выразительности он исполняется немного мягче темы, хотя нюанс его тоже требует усиления по сравнению с сопровождающими его голосами.

Противосложение следует исполнять нюансом ниже, чем ответ и, тем более, тему; если тема исполняется с нюансом *f*, то противосложение — с нюансом *mf*, но не выше. Удержанное (т. е. мелодически постоянное) противосложение исполняется несколько отчетливее простого, но в динамическом отношении оно не должно быть равносильным теме.

П р и м е ч а н и е. В экспозициях многих фуг встречается маленькая частичка, называемая кодеттой. Это — промежуточные такты (один, два и редко более) между первым изложением ответа и вторым — темы. Кодетту следует исполнять более ослабление, чем предыдущие тему и ответ и последующие темы. Если мы вернемся к нотному примеру имитации, то увидим кодетту в тактах 12—17.

Таковы три главных правила, при строгом соблюдении которых фуга в динамическом отношении и в отношении музыкальной перспективы будет исполнена правильно. Кроме того, есть еще несколько второстепенных правил, соблюдение которых также необходимо.

Экспозиция должна исполняться строго, ритмично, без суетливости. Конец экспозиции должен быть отмечен небольшим замедлением, чтобы ясно почувствовалось начало средней части.

Средняя часть, — как сложная по разработке материала экспозиции, — должна исполняться несколько оживленнее. Начало каждого ее отдела необходимо так или иначе

отметить, чтобы план ее в общих чертах был понятен. В интермедиях необходимо отмечать частички темы спутника и противосложения, если последнее удержанное. Подход к заключительной части должен быть отмечен или ускорением темпа и усилением звука, если он восходящий, или же замедлением темпа и ослаблением звука, если он нисходящий.

Заключительная часть должна исполняться так же, как экспозиция, но более подвижно; стретты должны быть стремительны; конец коды, как окончание целого сочинения, следует сильно замедлить (см. приложение II, стр. 190).

Глава седьмая

СЛОЖНАЯ ФОРМА ВОКАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ХОРА *

Как мы уже установили, хор подразделяется:

а) на четыре основные партии, которые, делясь, в свою очередь образуют девять хоровых партий, необходимых для состава полного смешанного хора;

б) на четыре группы родственных голосов и

в) на три слоя хоровой звучности.

Каждое из этих подразделений само по себе не есть нечто целое, но в совокупности эти три подразделения образуют форму вокальной организации, которую мы называли простой.

Теперь мы приступаем к характеристике сложной формы вокальной организации хора.

Какими причинами вызывается необходимость этой сложной формы?

Таких причин немало. Многие из опытных хоровых дирижеров исследовали и использовали простую форму во всей ее широте и глубине. Все разнообразнейшие звучности, которые эта форма может дать, они слышали, на них учились, их извлекали и ими пользовались. Но все же, в конце концов, у них оставалась некоторая неудовлетворенность, хотя, быть может, и не всегда достаточно осознанная; даже после отличных исполнений хотелось чего-то еще более тонкого, сложного и широкого, более яркого и красочного. Чувствовалось, что сложные художественные запросы не могут ограничиться обычной простой формой.

В чем же причина такой неудовлетворенности?

В том, что мы недостаточно критически исследовали эту организацию и не придали значения тому, что она элементарно проста. Поэтому она и не заключает в себе

---

* По своему содержанию настоящая глава является продолжением главы II, касающейся вопросов состава хора.

предпосылок, необходимых для удовлетворения более сложных художественных запросов. Для удовлетворения таких сложных запросов потребуется и более сложная форма вокальной организации и неизбежно придется приступить к реорганизации хора.

В чем должна заключаться такая реорганизация?

Прежде чем разрешать этот вопрос, выясним, чего не хватало в простой форме, чего мы в ней не находили и что, следовательно, нужно предусмотреть в сложной форме.

Человеческий голос есть совершеннейший музыкальный инструмент. Опытным хоровым дирижерам очень хорошо известны почти неисчерпаемые тембровые богатства его. Ни один музыкальный инструмент не в состоянии дать такого разнообразия тембра, такой теплоты и искренности звука, какие дает своим голосом талантливый певец. Мощь, величие, нежность, ласка, выразительность, прозрачность, мягкость и т. д. или же — тусклость, резкость, мрачность, холодность, пронзительность, таинственность — все это тембры, краски. Кажется, нет конца разнообразию и красочно-тембровому богатству человеческого голоса, непосредственно выражающего различные чувства.

Простая форма вокальной организации имеет в виду четыре основные краски, четыре основных тембра (сопрано, альт, тенор и бас). Сложная же форма позволяет рассматривать эти четыре основных тембра, как четыре палитры, и брать с них столько красок, сколько каждая может дать.

Изучение человеческого голосового материала и извлечение из него наибольшего количества красок-тембров и есть первая задача сложной формы вокальной организации хора.

Известно, что хорошо петь можно только то, что лежит в естественном регистре, и что нюансы только тогда бывают удачными, легкими и правильными, когда в них хорошо сочетаются и динамика (сила), и агогика (скорость движения). Эти условия могут быть выполнены в совершенстве тогда, когда желаемый нюанс поручается хоровой группе, имеющей все необходимые для его выполнения данные.

Всестороннее изучение регистров и основ динамики — вот вторая задача сложной формы, не менее обширная, чем первая.

Итак, главный материал сложной формы вокальной организации хора составляют тембры, регистры и динамика.

*

При сложной форме вокальной организации хор подразделяется:

1) на легкую и тяжелую хоровые группы и

2) на группы регистро-тембровой системы.

Первое подразделение связывает простую форму вокальной организации хора со сложной и легко осуществимой практически.

Регистро-тембровая хоровая система требует для своего правильного построения не менее 81 исполнителя с соответствующим подбором тембров и регистров и потому осуществима труднее.

К легкой группе относятся следующие хоровые партии:

С. 1-е, А. 1-е, Т. 1-е и Барит.;

К тяжелой группе:

С. 2-е, А. 2-е, Т. 2-е и Басы.

Октависты, смотря по надобности, могут примыкать и к той и к другой группе.

Легкая и тяжелая группы — это, по существу, два правильно организованных хора.

Все, что при исполнении должно звучать тихо, легко, прозрачно, особенно в верхних регистрах, должно поручаться легкой группе. Поясним это примером из «Баркаролы» Ф. Шуберта:



Очень трудно достигнуть легкости и кристальной прозрачности, если поручить исполнение приведенного отрывка всему хору. Если же он будет отдан легкой группе, дирижеру не надо будет затрачивать много труда и энергии, чтобы получить в исполнении требуемый эффект.

Следующий пример показывает, как выгодно после первых трех тактов прозрачного *pp* легкой группы с еле слышным фоном октав дать на *f* весь хор:

91

Восход солнца

I II

С. ТАНЕЕВ



Деление хора на легкую и тяжелую группы нужно не только для достижения динамических эффектов, оно необходимо и там, где требуется подвижность (прим. 93).

Очень трудно всему хору, с грузной тяжелой группой, исполнить в быстром темпе с должной легкостью и подвижностью приведенный отрывок. Если же поручить ее только легкой группе, подвижность и легкость будут обеспечены.

Редко, но все же встречаются такие места в хоровых сочинениях, где легкая группа не применима, а требуемый колорит дает только тяжелая группа:

92

Развалину башни

Тяжел. гр.

Очень медленно ♩= 72

С. ТАНЕЕВ



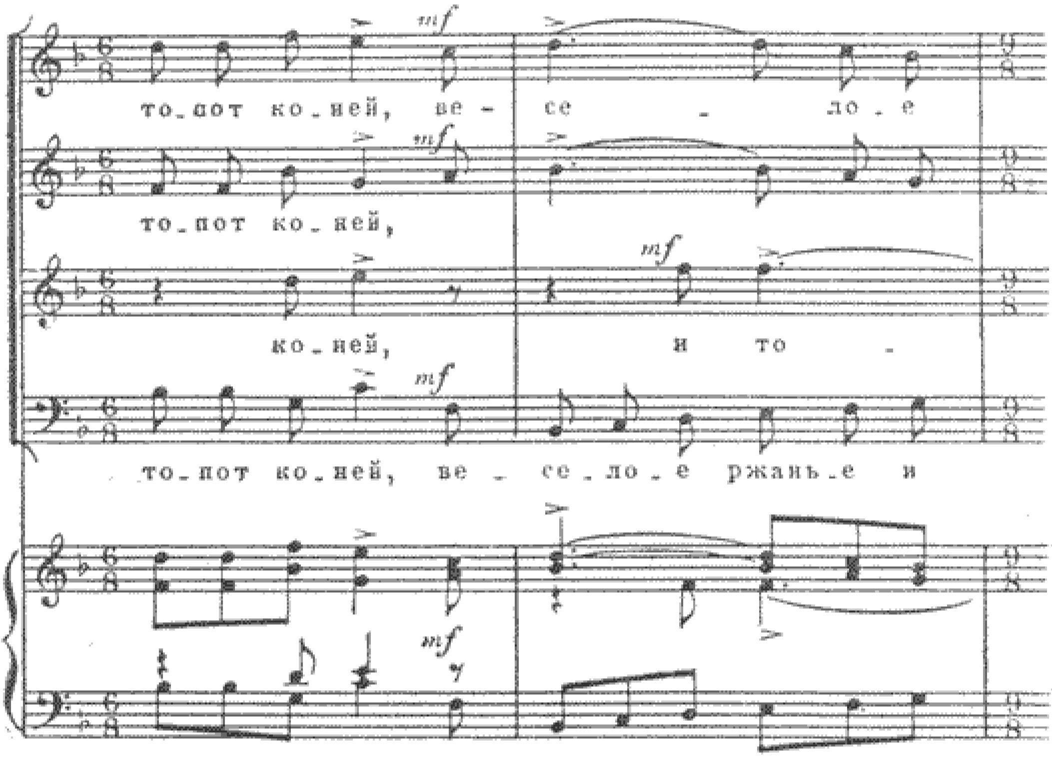
Развалину башни

С. ТАНЕЕВ
Хор a capella

93 Allegro vivace ♩ = 112






mf
то_пот ко_ней, ве - се - ло_е
то_пот ко_ней,
ко_ней, и то -
то_пот ко_ней, ве - се_ло_е ржань_е и


mf
ржань_е и то_пот ко_ней, ве - се - ло_е
- пот, и то_пот ко - ней, и то -
то - пот ко_ней, ве - се_ло_е ржань_е и



Тяжесть, насыщенность и низкие регистры указывают, что только тяжелая группа может исполнить приведенный отрывок так, как этого требует его характер (прим. 92).

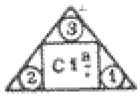
Приведенных примеров достаточно, чтобы убедиться в необходимости деления полного смешанного хора на легкую и тяжелую группы. Достигая с помощью этих групп до некоторой степени удовлетворяющих нас эффектов в хоровой звучности и подвижности, мы тем самым приближаемся к самой сути сложной формы вокальной организации — к построению регистро-тембровой хоровой системы.

Сущность регистро-тембровой хоровой системы заключается в разделении всего хора на минимальные по количеству участников группки. Состав певцов в каждой такой группке будет равняться трем — тому наименьшему количеству певцов, какое необходимо для образования наименьшей хоровой партии (см. гл. II). Каждая группка должна рассматриваться как самостоятельная хоровая партия; называть и изображать ее мы для краткости будем треугольником. Каждый треугольник имеет свой определенный регистр и свой тембр, почему вся система и называется регистро-тембровой.

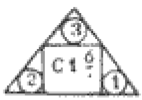
Для образования малой регистро-тембровой системы мы разобьем хор на треугольники следующим образом: каждую из восьми партий полного смешанного хора (партия октав пока исключается) мы прежде всего разделим на три основных тембра: к первому мы отнесем самые легкие и нежные голоса; ко второму — гибкие голоса средней силы, эластичные и типически определенные; густые же, тембристые, насыщенные и сильные голоса мы отнесем к третьему. Таким образом, каждая из партий будет делиться на три группки по три певца, на три треугольника. Треугольники первого тембра будут помечены буквой «а», второго тембра — буквой «б» и третьего — «в».

Возьмем партию 1-х сопрано. В первый треугольник, который будет помечен буквой «а», мы возьмем три голоса самых легких, нежных по звуку и тембру. Сила здесь необязательна и даже нежелательна. Легкость, нежность, обаяние и, если так можно выразиться, золотистость звука и тембра — таковы отличительные особенности этого треугольника, являющегося самым нежным, что должно быть во всей регистро-тембровой системе.

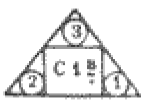
Графически изображение этого треугольника таково:



Во второй треугольник, который мы пометим буквой «б», мы возьмем три гибких, средней силы, эластичных прозрачных голоса. Средняя сила и типическая определенность тембра тут необходимы. Голоса этого треугольника по характеру и тембру звука представляют собою то, что в хорах обычно называют хорошими с достаточной силой 1-ми сопрано:

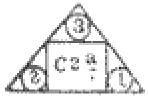


Для третьего треугольника — под буквой «в» — нам остаются густые, тембристые, насыщенные голоса с определенной и значительной силой звука. Тембр их так содержателен и густ, что напоминает легкие меццо-сопрано. Этот треугольник — наиболее сильный в легкой группе сопрановой партии; партия 1-х сопрано через его посредство как бы связывается с партией 2-х сопрано:



Таким образом мы сорганизовали партию 1-х сопрано. Количественно она, как мы видим, должна равняться 9 голосам.

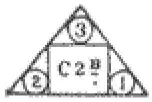
Для первого треугольника 2-х сопрано (а) надо подобрать наиболее легкие и нежные голоса. Этот легкий, нежный звук должен быть все же содержательным и насыщенным. Характер и тембр этого треугольника должны быть такими же, как и в треугольнике $C1_а$, но насыщеннее и гуще. Вообще, треугольники $C1_а$ и $C2_а$ — это звенья, соединяющие партию 1-х сопрано с партией 2-х сопрано.



Для второго треугольника (б), как более сильного, чем первый треугольник (а), требуются уже густота, насыщенность и полнота звука, а вместе с этим и его эластичность. Этот треугольник по характеру и тембру своего звука есть то, что в хорах называют хорошими, полными, содержательными, вторыми сопрано.

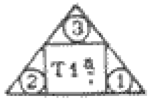


Для третьего треугольника 2-х сопрано (в) требуются и определенная сила, и определенная густота и насыщенность звука и тембра. Этот треугольник заключает в себе самую большую силу, какую может дать сопрановая партия вообще. Тембр этих сильнейших сопрано должен иметь в себе даже нечто легко-альтовое, сближающее его с альтовым тембром.



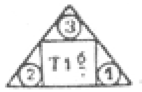
Мы сорганизовали всю партию сопрано. Количественно она равняется 18 голосам, разделенным на шесть треугольников. Казалось, было бы естественно перейти теперь к организации партии альтов. Однако удобнее будет сначала заняться теноровой партией. Мы знаем, что партия теноров параллельна, родственна партии сопрано. Поэтому мы ограничимся прямым определением треугольников.

Нежный, легкий, серебристый звук и тембр (altino) *. Сила звука не обязательна.

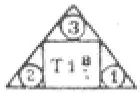


* Altino — альтино; так называются легкие, очень высокие тенора, в верхних регистрах переходящие в альтовый тембр.

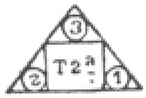
Гибкий, средней силы, эластичный, прозрачный звук. Типическая определенность тембра.



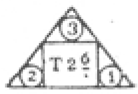
Густота, тембристость, насыщенность, сила звука. Тембр, как и у $Т2_{а}$, но немного нежнее.



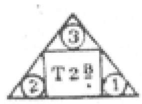
Легкий, нежный, но содержательный и насыщенный звук, Характер и тембр, как у $Т1_{в}$, но немного гуще.



Достаточная густота, насыщенность, полнота, эластичность звука.



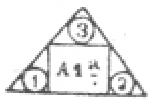
Сильный, густой, тембристый, насыщенный звук. Тембр почти легко-баритоновый.



Как в сопрановой партии, так и в партии теноров треугольники $Т1_{в}$ и $Т2_{а}$ являются связующими звеньями между первыми и вторыми тенорами, а треугольник Т2 сближает теноров с басовой партией, в частности с наиболее легкими ее голосами — с партией баритонов.

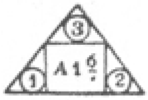
Перейдем к альтовой партии.

Мягкие, нежные и легкие голоса должны заполнить первый треугольник 1-х альтов под буквою «а». Он должен обладать наибольшей мягкостью и нежностью во всей альтовой партии. Тембр его — хотя и определенно альтовый, но мягок и нежен.

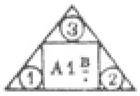


Иного характера будет звук в следующем треугольнике— «б»: в нем уже проявляется подлинно альтовая, хотя и средняя сила; тембр становится типически-определенным; необходимо в нем и наличие гибкости, металла и густоты. В хорах голоса

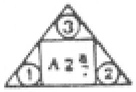
этого типа называют хорошими средней силы альтами.



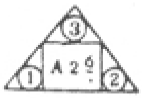
Третий и последний треугольник 1-х альтов — «в» — обладает определенной силой, не исключающей, однако, мягкости звука и тембра, густотой, яркостью и насыщенностью. Этот треугольник представляет силу в альтах легкой группы и сближает их с партией легких 2-х альтов, являясь таким образом звеном, связующим 1-е альты со 2-ми.



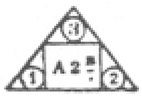
Если мы возьмем такие же альты, как в предыдущем треугольнике ($A1_{в}$), но с несколько большей густотой и насыщенностью звука, то мы перейдем уже к группе легких, но содержательных 2-х альтов, из которых у нас составится треугольник, помеченный буквой $A2_{а}$. Вместе с треугольником $A1_{в}$ он является звеном, связующим партии 1-х и 2-х альтов.



Голоса с достаточной густотой, силой и полнотой, не исключающей эластичности звука, заполнят второй треугольник партии 2-х альтов — «б».



Голоса, густые до тяжести, с большой насыщенностью и мощностью звука и тембра, почти переходящие в легкотеноровый тембр и звук, составят последний треугольник партии 2-х альтов — «в».



Этот треугольник сближает альты с группой легчайших теноров, называемых altini.

Остается организовать басовую партию.

Выбрав из баритонов самые легкие голоса с слегка насыщенным тембром и вместе с тем с легким налетом тенорового звука, мы получим первый треугольник баритоновой партии, помечаемый буквой «а».

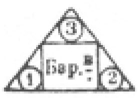


Треугольник Бар.$_{а}$ и Т2$_{в}$ — звенья, связывающие эти две партии.

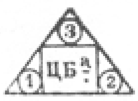
Второй треугольник баритоновой партии (б) вместит в себя голоса уже более содержательные, с средней густотой и силой звука, с типичной определенностью баритонового тембра.



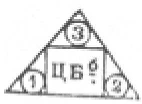
Более густые, тембристые, насыщенные и сильные голоса, но с мягкостью баритонового звука заполнят последний треугольник — «в». При баритоновой мягкости по насыщенности и силе голосов этот треугольник соприкасается с партией центральных басов, самых, впрочем, легких, мягких, с баритональным оттенком в тембре, и является звеном, связующим обе эти партии.



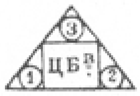
Если мы сгустим голоса предыдущего треугольника (Бар.$_{в}$) и при их легкости придадим им большую содержательность и насыщенность, удержав некоторый налет баритонового тембра, то у нас составится треугольник легких центральных басов — «а».



Голоса с типичной определенностью басового тембра, с достаточной густотой, силой и полнотой, не исключающих эластичности звука, составят следующий треугольник центральных басов — «б».



Густые до тяжести, насыщенные и мощные голоса заполнят треугольник, помечаемый буквой «в». Голоса этого треугольника — мощные центральные басы, которые в хорах нередко почему-то называются вторыми басами. В действительности же нет ни первых, ни вторых басов, а есть баритоны, басы и октависты.



Казалось бы, что мы исчерпали партию центральных басов. Но это не совсем так. Есть басы с еще большей, с предельной густотой, силой и мощностью и в то же время с хорошим низким регистром (до большого до включительно), приближающим их к партии глубочайших басов-октавистов. Мы им отводим особое место — треугольник «г» в партии центральных басов, которую этот треугольник и соединяет с партией октавистов.



Октавистов мы разделим на два треугольника. К первому треугольнику «а» отнесем мягких, с нежным звуком и средней силой, не глубоких октавистов, ко второму треугольнику «б» — сильных и глубоких:

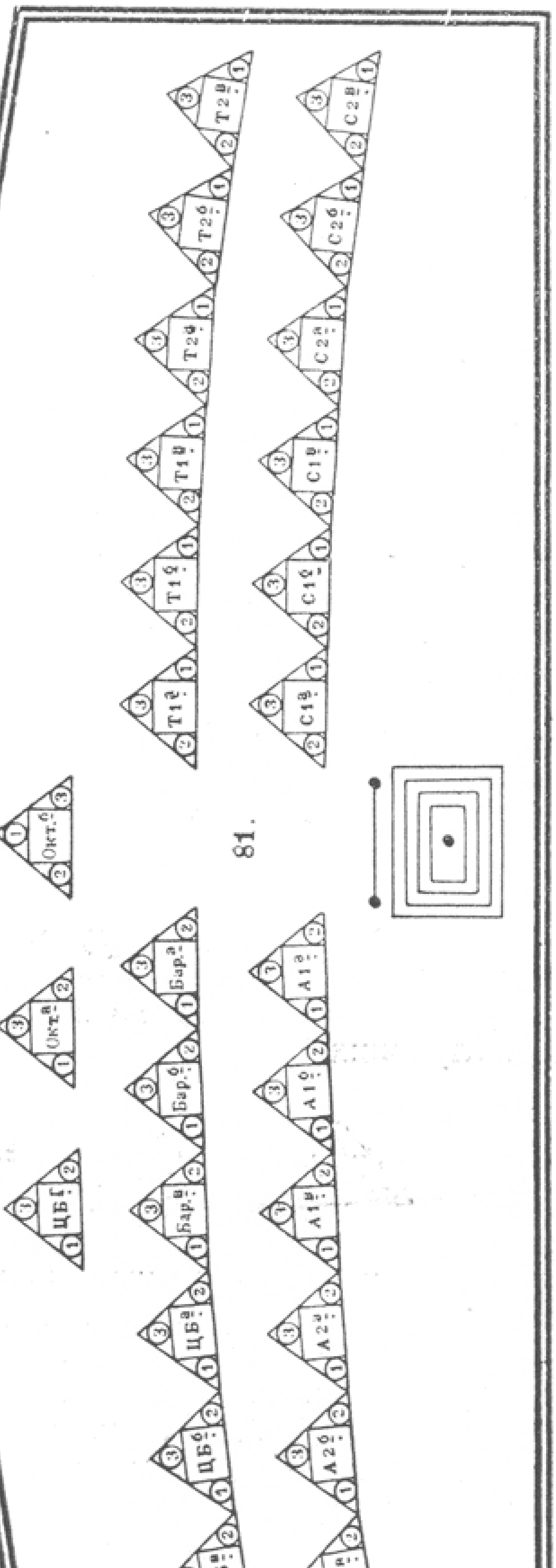


Вся эта система вокальной организации хоровых сил есть не что иное, как зародыш, который должен, если он в существе своем правилен, подвергнуться всестороннему развитию.

Форма этой системы допускает самые разнообразные отклонения, усложнения, комбинации и т. п. Но регистро-тембровый принцип построения ее должен сохраниться: из него система выросла и по нему она должна направляться и развиваться.

На практике нам приходилось уже сделать два отклонения от приведенной системы в сторону ее осложнения, что повело к образованию средней и большой систем.

Количественная таблица регистро-тембровой хоровой системы имеет следующий вид:



1 - Группировка на эстраде регистро-тембровой системы

С^1	— а, б, в	= 9	=18	=36	=81
С^2	— а, б, в	= 9			
А^1	— а, б, в	= 9	=18		
А^2	— а, б, в	= 9			
Т^1	— а, б, в	= 9	=18	=45	
Т^2	— а, б, в	= 9			
Бар.	— а, б, в	= 9	=27		
Ц. б.	— а, б, в, г	=12			
Окт.	— а, б	= 6			
	Итого 81				

Излагая регистро-тембровую систему, необходимо сказать о размещении хора на эстраде, рассмотреть диапазоны каждого треугольника и дать хотя бы один пример — образец тембрации, т. е. распределения хорового сочинения по регистро-тембровым треугольникам.

При группировке треугольника на эстраде мы будем стремиться к тому, чтобы сосредоточить в центре хора все треугольники «а» легкой группы. Однако, как это видно из рисунка, во всей полноте этого сделать не удастся. Но маленькое отклонение — удаление от центра басового треугольника «а» — не должно нас смущать, это не будет иметь существенного значения. Мы не исключаем возможности и каких-либо иных комбинаций и перегруппировок.

Отметим, что вкрапленные в треугольники цифры 1, 2, 3 имеют определенное значение. Место под цифрой первой (1) предназначается для певцов, ответственных как в голосовом, так и в музыкально-техническом отношениях и достаточно развитых. Они являются ответственными за свои треугольники, будучи в них своего рода старостами. Места под цифрами 2 и 3 занимают певцы, находящиеся под их наблюдением (см. гл. II). Такой подбор и расстановка певцов имеют не только вокальное и организационное значение, но и оказывают благотворное влияние на художественную сторону исполнения.

Желательно иметь для каждого треугольника особую эстрадку. Эстрадки эти надо расставлять под таким углом, чтобы занимающие их певцы были обращены лицом к дирижеру. Начиная со второго ряда, высота эстрадок должна соответственно увеличиваться.

*

Переходим к вопросу о применении регистро-тембровых треугольников при исполнении какого-либо сочинения, или, что то же, — к вопросу о хоровой тембризации (оркестровка) исполняемого сочинения.

Хоровая тембризация — наука будущего. Ее развитие пойдет пропорционально развитию регистро-тембровой системы. В настоящее время нам приходится тембризовать уже имеющиеся хоровые сочинения. Когда же эта система будет

усовершенствована и сделается предметом преподавания, тогда и композиторы смогут писать уже не для четырех голосов, а будут учитывать возможности регистро-тембровой системы. С возникновением науки, родственной инструментовке, но изучающей человеческие голоса, их тембры, диапазоны, регистры и применяющей разные комбинации голосов по регистро-тембровым группам, несомненно, появятся и многострочные хоровые партитуры. Пока же мы попытаемся продемонстрировать опыт тембризации, воспользовавшись отрывком из хорового сочинения С. И. Танеева «Восход солнца». Рассмотрим этот отрывок в обычном партитурном изложении и сличим с ним составленную нами многострочную партитуру (прим. 94 и 94а).

Исполнение взятого нами для примера отрывка должно отвечать двум главным требованиям: первое — это динамическое проведение длительного crescendo от *pp* до *ff*; второе — характерное изображение голосовыми тембрами постепенного рассвета, от первого луча, еле освещающего верхние контуры гор, до полного, яркого, блестящего восхода солнца.

Обеспечивает ли применение регистро-тембровой системы выполнение первого требования?

Из партитуры мы видим, что первые фразы отрывка поручены легчайшим треугольникам «а», которые без всякого напряжения, естественно и свободно выполнят начальное *pp*, ибо оно лежит в их регистрах. Далее к ним постепенно присоединяются треугольники «б», усиливая звук и тембровую окраску. Когда сила звука первых двух групп треугольников нарастает настолько, что они не могут уже дать большего, вступают тяжелые треугольники «в». Они вливают в динамическое развитие свою новую силу и заметно насыщают тембровое содержание. Но пока действовали треугольники только легкой группы. Дальше начинает развертываться тяжелая группа, вливая все новую и новую силу и все новые и новые тембры. Казалось бы, что все уже использовано, но на слове «она» вступают самые тяжелые треугольники тяжелой группы С.$2^{в}$, А.$2^{в}$, Т.$2^{в}$ и Окт.^{б}, которые делают последний удар и тем завершают исполнение.

Не в меньшей степени удовлетворено и второе требование: начинают легчайшие треугольники «а» со своими слабыми матово-золотистыми, как первая полоска рассвета, мягкими тембрами. Сгущая до крайности свои краски, они сделались бы бессильными и неяркими. Но к ним присоединяются более светлые и густые тембры треугольников «б», а чтобы предупредить угасание рассвета, вслед за ними вводятся густые и яркие тембры треугольников «в», и нарастание рассвета продолжается. Яркий блеск придает новому нарастанию тяжелая группа, начинающая развертывать свои треугольники и вносить ими новую силу света, приобретающую мощь со вступлением после них остальных треугольников.

Восход солнца

Хор a capella

С. ТАНЕЕВ





В приведенном примере мы взяли наибольший нюанс и применяли регистро-тембровую систему по всей шкале нюансов. Из этого не следует, что регистро-тембровая система приложима только к таким длительным и сложным нюансам.

Система богата и гибка; ее можно применять не всю от начала до конца, а любыми ее частями; можно вводит угольники то по одному, постепенно, то целыми группами и т. д. Поэтому система пригодна, если ею умело пользоваться, и для небольших нюансов с неярким колоритом.

Регистро-тембровая система допускает также образование и всяческих смешанных групп, где будут объединяться треугольники разных групп. Благодаря этому можно будет каждую часть сочинения представить в требуемой звучности в соответствующем колорите.

Мы уже знаем, что встречаются аккорды, в которых нет естественного ансамбля (см. гл. III). В таких случаях регистро-тембровая система особенно полезна: комбинируя треугольники, прибавляя или снимая их, можно уравновесить самый неудачный по звучности аккорд.

В заключение необходимо сделать одно предостережение.

В результате применения системы рельефно обозначаются регистры хоровых групп, ярче становится динамика; отпадают обычно испытываемые тяжелой группой затруднения при неудобных для нее регистрах или при необходимости дать большую подвижность: то и другое легко достигается правильным использованием треугольников, и сложные требования, касающиеся хоровой звучности, становятся выполнимыми. Все это удовлетворяет дирижера и хор, повышая работоспособность и интерес к делу.

Однако в силу главного принципа простой формы вокальной организации, по которому каждый поющий в хоре должен и силой звука, и тембром голоса сливаться со своей партией, тембры достаточно ярко не выявляются: певцы уже приобрели навык сливать свой тембр с общим тембром партии для достижения совершенного ансамбля. В этом случае надо разъяснять певцам различие в значении частного тембра при простой и сложной формах вокально-хоровой организации. Упражняя каждый треугольник в отдельности, выявляя его своеобразный тембр, можно будет в конце концов достигнуть и желаемой красочности, лишь бы это не шло за счет отступления от главного принципа — совершенного хорового ансамбля.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ХОРОУПРАВЛЕНИЕ

Введение

ЧТО ЗНАЧИТ УПРАВЛЯТЬ ХОРОМ

Представим себе, что перед нами находится хор, готовый через минуту-две начать исполнение какого-либо сочинения. Будем внимательно наблюдать за дирижером и разнообразными приемами его воздействия на хор.

Мы увидим, что, войдя на свою эстрадку, дирижер обводит взглядом весь хор. Мы замечаем, как под влиянием этого взгляда хор становится более собранным, образуя нечто компактное, цельное; наступает глубокая тишина, водворяется атмосфера сосредоточенной серьезности. Объединяемый и настраиваемый внимательным взглядом дирижера, хор все больше и больше готов подчиняться его воле.

Этот первый момент, из которого вытекает все дальнейшее, чрезвычайно значителен.

Установив взаимную связь с хором и доведя ее до известной степени напряжения, дирижер протягивает руки немного вперед. Продержав их в таком положении секунды две-три, он делает ими плавное движение не то вверх, не то в стороны, и мы слышим, как по хору проносится еле уловимое шуршание; одновременно мы видим, что фигуры певцов выпрямились. Подготовительный момент заканчивается; одновременно со следующим движением дирижера хор начинает дружно и стройно петь.

Наблюдая дирижера до начала пения, мы убедились, что он проделал что-то настолько нужное, что без этих предварительных его действий не последовало бы, вероятно, и такого дружного начала пения.

После того как пение уже началось, мы замечаем, что дирижер делает какое-то движение в сторону альтовой партии, и эта партия, обратившая на себя наше внимание не то слишком сильным, не то неправильным звуком, — чуть сократила свой звук и, слившись в одно целое со всем хором, улучшила общую звучность. Вслед за этим

дирижер обратился к басовой партии, потом сделал какое-то восходящее движение в сторону сопрановой партии, и та, как-то подтянув, чуть повысив звук, влилась в хор, улучшая стройность и цельность его звучности. Уравновесив звучность отдельных партий, дирижер начал обращаться с различными движениями, то возбуждающими, то успокаивающими, уже ко всему хору, и мы увидели, как хор, воспринимая эти указания дирижера, выполнял разнообразные нюансы. Полилось уравновешенное, стройное и выразительное пение.

Присмотревшись к дирижеру более пристально, мы заметим, что он не только управляет хором, но является в то же время и исполнителем сочинения, заботясь об установке темпа и изменениях его в подвижных нюансах, о сохранении точной ритмики, установлении музыкальной перспективы, оживлении исполняемого чеканной дикцией и пр. и пр. Устанавливая и регулируя хоровую звучность, дирижер в то же время добивается правильного воспроизведения сочинения в целом.

Если бы дирижер не сумел этого добиться, то возникла бы только хорошая хоровая звучность, а исполнение сочинения было бы неизбежно испорчено.

Наблюдая воздействие дирижера на хор в этих двух направлениях, мы не можем не обратить внимания на те средства, какими он это воздействие осуществляет, на его жесты и мимику. И жесты и мимика дирижера просты, естественны и понятны, их нельзя не воспринять, им нельзя не подчиниться.

Наряду с этим в действиях дирижера мы ощущаем некий нерв, который и придает исполнению настоящий художественный колорит, движение и горение.

Из наших наблюдений вытекает, что управлять хором — это значит:

1) уметь перед исполнением привлечь внимание хора, настроить его, установить с ним связь, обеспечивающую тонкое взаимное понимание;

2) уметь правильно сделать прием вступления;

3) уметь создавать, поддерживать и совершенствовать хоровую звучность;

4) уметь правильно толковать и освещать исполняемое сочинение;

5) уметь дирижировать так, чтобы все движения, жесты и мимика ясно выражали внутренние переживания дирижера;

6) вызывать в себе необходимый подъем, регулируемый чувством художественной меры.

Глава первая

ПРИЕМ ВСТУПЛЕНИЯ

Прием правильного хорового вступления содержит три момента: внимание, дыхание, вступление.

Первый момент заключается в том, что дирижер с помощью надлежащего жеста объединяет внимание всех певцов и доводит общую настроенность хора до того напряжения, которое требуется для перехода к следующему моменту, — «дыхание». Дирижер должен видеть и ощущать постепенность в нарастании внимания и настроенности хора, чтобы вовремя указать второй момент. Это важно потому, что передержка в первом моменте всегда вредно отражается на вступлении, болезненно взвинчивая нервы певцов и тем ослабляя внимание и сосредоточенность. Еще более пагубной для вступления является недодержка в моменте внимания. Эта ошибка нередко наблюдается у малоопытных, еще не умеющих владеть собой дирижеров. Недодержав момента «внимание» и не только не настроив хор, но даже не собрав на себя всех взглядов, малоопытные дирижеры поспешно переходят к движениям, указывающим моменты дыхания и вступления. Вступление в этих случаях или совершенно не удается, или получается плохое, частичное, не дружное.

Во избежание этих двух крайностей, — передержки и недодержки, — необходима выдержка, длительность которой дирижеру подскажут его чуткость и .даровитость, сосредоточенность и правильный расчет.

Каким должен быть жест и его характер для первого момента приема вступления? Какой мимикой и внутренней настроенностью дирижера должен он сопровождаться?

В самом начале это всегда один жест: протянутые немного вперед руки. Надо заметить, что дирижер, вступивший на свою эстрадку, не должен в тот же момент делать этот жест. Встав за пульт, он делает некоторую выдержку без всякого жеста. Этим он успокоит аудиторию, привлечет на себя внимание хора и, наконец, приведет в порядок и равновесие себя самого. Только тогда он делает жест первого момента: поднятые

в плоскости грудной клетки и протянутые немного вперед спокойно мягкие руки ладонями вниз, застывшие на несколько мгновений неподвижно. Как лицо дирижера, так и руки и вся фигура его должны быть спокойны, выражая сосредоточенность, внимание и готовность приступить к исполнению. Со следующим мгновением характер неподвижного жеста начинает изменяться сообразно характеру предстоящего вступления.

Представим себе, что дирижер делает выдержку перед вступлением сильного по звучности и бодрого по настроению сочинения, написанного в быстром темпе. По мере нарастания внимания и приближения момента вступления пальцы рук дирижера, напрягаясь, округляются, руки затвердевают до плеч; фигура выпрямляется, лицо выражает энергию.

Что заставляет дирижера проделывать все это?

Если это только одно сознание без внутреннего к тому побуждения, то все это как искусственное, деланное будет бессильно и ни на кого никак не подействует. Если же одновременно со второй половиной жеста сочинение уже зазвучало в сознании дирижера и он ощутил настроение, характер и темп этого сочинения, то, даже помимо воли дирижера, в его жесте произойдут те изменения, на которые мы указывали, и жест станет характерным и выразительным.

Таким образом, первый момент приема вступления имеет две задачи: 1) собрать и сосредоточить внимание певцов, 2) войти в характер, настроение и темп избранного для исполнения сочинения.

Второй момент приема вступления — «дыхание» — самый важный момент. Его трудно рассматривать обособленно, так как он непосредственно связан с самым вступлением. Первая его задача — побудить хор взять надлежащее дыхание; вторая — ярко выразить характер вступления; третья, стоящая в связи с третьим моментом (т. е. с моментом вступления), — определить темп сочинения. Необходимо помнить, что без хорошего, своевременного и дружного дыхания не может быть хорошего, своевременного и дружного вступления.

Жест в моменте дыхания при исполнении сочинений медленного темпа должен быть плавным, длительным, непрерывно ровным и мягким. Медленному темпу должно соответствовать медленное и экономное движение.

При переходе движения дыхания в движение вступления не должно быть остановки. Округленность жеста должна способствовать «перелитию» восходящего движения дыхания в нисходящее движение вступления.

Вместе с хором дирижер и сам должен брать дыхание, чтобы движение его не было механическим, мертвым. Это не значит, что он должен делать вступление и голосом:

дирижер во время исполнения вообще не должен петь, потому что непоющий дирижер лучше слышит.

И, наконец, самое, пожалуй, главное — необходим правильный расчет во времени. Математики говорят: «угол падения равен углу отражения». Эта аксиома должна быть применена ко второму и третьему моментам приема вступления, но не в пространстве, как там, а во времени. Время, затраченное на движение дыхания, должно точно равняться времени, которое будет израсходовано на движение вступления.

Время, затрачиваемое на движение дыхания, должно измеряться в зависимости от общего темпа исполняемого сочинения, ибо движение дыхания по времени есть не что иное, как последняя цельная доля или часть такта, так же как движение вступления — первая цельная доля следующего такта.

Движение дыхания при исполнении сочинений быстрого темпа должно быть быстрым, энергичным и коротким.

На вершинке движения должна быть «точкообразная» остановка, которая даст возможность хору запереть взятое короткое дыхание, необходимое для энергичного вступления.

Все движение, будучи характерно-энергичным и коротким, не должно быть большим по размаху, иначе оно не будет сконцентрированным, а следовательно, и характерным.

Движение дыхания и здесь, как всегда и везде, должно по времени точно равняться последней цельной доле такта.

Прием вступления при исполнении сочинений быстрого темпа труднее, чем этот же прием в сочинениях медленного темпа, и требует особого внимания дирижера к первому подготовительному моменту («внимание»). Нужно, чтобы уже в этот первый подготовительный момент была достигнута сконцентрированность внимания и общая напряженность, необходимая для предстоящего вступления.

Жест в моменте дыхания в приеме вступления при исполнении сочинений среднего темпа может быть охарактеризован одной короткой фразой: умеренность во всем.

Третий момент приема — движение вступления — достигает успешных результатов только тогда, когда во всей точности выполнены жест внимания и движение дыхания. Дирижер должен всегда внушать певцам, что хорошее вступление есть результат внимания и своевременного дружного дыхания. При неудачном вступлении дирижер должен говорить хору не о вступлении, а о запоздалом дыхании, которое было результатом недостаточно напряженного внимания.

П р и м е ч а н и е. Для обычных подготовительных занятий может быть пригоден упрощенный прием, требующий, однако, тех же трех моментов: внимания, дыхания и вступления. Под упрощенным приемом мы разумеем метрономирование, т. е. не сконтактированное с чувством дирижирование, о чем речь будет ниже.

Скажем несколько слов о приеме вступления при исполнении сочинений, начинающихся с затакта. Основной принцип приема вступления остается в этом случае без изменений. Перемещается только с одной части такта на другую движение второго момента — движение дыхания. Возьмем, например, вступление с четвертой четверти. Движение дыхания тут будет не восходящим, не на четвертую долю такта, а — в сторону, на третью. Несколько большую трудность представляет собой вступление, начинающееся не с полной доли такта, например, с восьмой. В этом случае для дыхания нужно давать ту же четвертую четверть, но более уточненную. Почувствовав точнее время движения дыхания, хор легко разделит это время пополам и, взяв короткое вдыхание за первую его половину, правильно вступит на второй.

Прием вступления какой-либо хоровой партии в средине исполняемого сочинения остается почти таким же, как и при вступлении всего хора в начале. Изменяется, — и то только внешне, — первый момент приема «внимание». Так как руки дирижера находятся в движении, то выдержки сделать нельзя, а вместе с тем подготовить хоровую партию, собрать ее внимание, особенно для ответственного вступления, необходимо. В этом случае руки заменят предупреждающий взгляд, мимику.

За такт или даже более дирижер обращается взглядом к соответствующей хоровой партии, собирая ее внимание. На последнюю долю паузы дирижер дает точное движение дыхания и вслед за ним — движение вступления. Чем значительнее и ответственнее вступление, тем продолжительнее и выразительнее должна быть его подготовка.

Особый прием применяется для окончания исполнения. Этот прием, как и прием вступления, состоит из трех моментов: 1) переход на заключительный аккорд и его выдержка, 2) подготовка к окончанию и 3) окончание.

Задача первого момента — соответствующим движением перевести хор на заключительный аккорд и, правильно нюансируя, выдержать его должное время.

Задача второго момента — новым движением подготовить правильно нюансированный и достаточно выдержанный аккорд к окончанию. Задача третьего момента — прекратить звучание аккорда. Характер, взаимоотношение и связь второго и третьего моментов те же, что между движением дыхания и движением вступления в приеме вступления; здесь они сменяются движениями подготовительными к окончанию и окончательными, оставаясь во всем одинаковыми с первым.

Глава вторая

ПРИЕМЫ АНСАМБЛЯ

Приступая к рассмотрению практических приемов управления хором, относящихся к ансамблю, мы считаем целесообразным предварительно сделать некоторые указания по поводу движений и жестов дирижера вообще.

Движения дирижера и его жесты должны быть точны и экономичны, характерны и действенны. Точность и экономичность движений — это метрономирование. Характерные и действенные движения относятся к дирижированию. И то и другое, вместе и порознь, — управление. Дирижирование мы определяли в введении. Метрономирование (от «метро» — мера и «номос» — закон) — установка равномерной скорости движения, отбивание рукой такта.

Точность движений дирижера должна выражаться:

во-первых, в математически равной длительности по времени всех взмахов в такте (ритмичность);

во-вторых, в ясности рисунка каждого размера;

в-третьих, в различии движений на сильных и слабых частях такта: сильные части должны отмечаться более энергично, нежели слабые.

Экономичность выражается в отсутствии ненужных, излишне больших движений. Всякое движение дирижера, даже при простом метрономировании, должно что-то «говорить» хору, иначе оно будет пустым, ненужным. Метрономирование само по себе не выражает ничего сложного, и если при этом отсутствует экономия в движениях, то получается махание руками впустую. Метрономирование, с его точностью и экономичностью в движениях, еще не делает дирижера. Это управление «до плеч» может быть очень умным, ловким и даже мастерским, но все это — только введение в ту область, где начинается дирижирование. Точные и экономичные движения дирижер

должен сочетать с тем внутренним артистическим началом, которое оживило бы движения, сделало бы их характерными, отражающими художественное чувство дирижера. Только тогда метрономирование перерастает в дирижирование.

На всякое характерное движение дирижера хор всегда отвечает теми чувствами, какие оно выражает. Если движение не оказало желаемого действия, значит оно было недостаточно характерным. Таких нехарактерных жестов надо избегать: помимо того, что они нередко бывают смешны, они всегда прерывают контакт дирижера с хором.

Перейдем к практическим приемам, непосредственно касающимся ансамбля.

Мы знаем, что отклонение от ансамбля выражается или в слишком громком пении отдельного певца по отношению ко всему хору, или, наоборот, в несоразмерно тихом пении. В первом случае дирижер должен уметь каким-то движением сократить, успокоить певца или хоровую партию, во втором — ободрить, возбудить. Для этого понадобятся два рода движений: движение успокаивающее и движение возбуждающее.

С этими движениями дирижер обращается к отдельному певцу или к отдельной хоровой партии, но не ко всему хору. Обращение ко всему хору будет иметь место при нюансировке; в области же ансамбля дирижер стремится только уравновесить хоровую звучность.

Четыре приема — возбуждение певца, возбуждение хоровой партии, успокоение певца, успокоение хоровой партии — можно назвать элементарными, простыми, но все же они требуют рассмотрения.

Такое явление, как излишне громкое пение одного певца по сравнению с другими певцами хоровой партии, т. е. нарушение частного ансамбля, обычно бывает результатом неопытности певца или недостаточно сознательного отношения его к ансамблю. При подготовительной работе с хором дирижер не должен скупиться на разъяснения необходимости для каждого певца уравновешиваться силой звука и сливаться тембром голоса со своей партией. При исполнении же, когда нельзя останавливать хор, дирижер должен певцу, нарушающему частный ансамбль излишне громким пением, послать успокаивающий жест. Левая рука с открытой вертикально поставленной ладонью, обращенной к «нарушителю» ансамбля, в сочетании с чуть вопросительным и предостерегающим взглядом дирижера, — будет хорошим приемом, успокаивающим отдельного певца и ему понятным. Применять этот прием надо так, чтобы не привлекать на себя внимание всего хора. Не исключается возможность движений и иного рисунка, — лишь бы они были понятны и корректны.

Прием успокаивания целой хоровой партии родствен с только что описанным: та же левая рука, та же вертикально поставленная ладонь. Но направление движений и характер сопутствующего ему взгляда изменяются: движение не к хоровой партии, а от хоровой партии к дирижеру; взгляд боковой, предостерегающий. Если это будет сопровождаться уменьшением движений правой руки, то указание дирижера будет понятно, и хоровая партия, успокаиваясь, сбавит звук, войдя в общехоровой ансамбль. Этот прием надо делать более постепенно и длительно, чем такой же прием в отношении отдельного певца. Если на одного певца успокаивающий жест дирижера произведет такое впечатление, что он совершенно замолчит, то не произойдет ничего особенно плохого, исчезнет то, что мешало. Если же внезапный жест дирижера окажет такое же резкое воздействие на целую хоровую партию, то вся эта партия сразу сбавит силу звука настолько, что впадет в ошибку обратного свойства и будет по силе звука уже слабее других хоровых партий.

Если успокаивающие жесты дирижера не дают желаемого эффекта, то это нередко объясняется тем, что дирижер долго злоупотреблял простым метрономированием, а поэтому движения его, не выражая никаких внутренних чувств, стали нехарактерными, пустыми и оттого недейственными. Дирижеру следует вдумчиво относиться даже к самому несложному управлению и, вырабатывая точность и ясность движений, стремиться использовать их как средство для выражения внутреннего чувства.

Третий прием, относящийся к ансамблю, — прием возбуждения отдельного певца применяется редко. Объясняется это тем, что излишне громко поющего можно слышать, а не в меру тихо поющего — только видеть. Дирижер должен уметь видеть. Он не только артист, художник, — он должен быть еще психологом, должен научиться распознавать настроение певца. Во всяком приеме управления дирижер, давая певцам указания движением, помогает им и взглядом. Легкая улыбка дирижера тоже может быть одним из элементов управления: она нередко ободряет певца или хоровую партию и тем улучшает их настроение.

Только хорошо «видящий» дирижер может заметить певца, отстающего по силе звука от своих соседей. В этом случае достаточно призывного («к себе») жеста левой руки и ободряющего взгляда, чтобы певец понял, что дирижер требует от него большей силы звука. Точно и искренне сделанный прием дает немедленный результат.

Совершенно обратное происходит, если нужен прием возбуждения целой хоровой партии. Тут уже надо слышать. Как только какая-нибудь хоровая партия «сдала» силу

звука по сравнению с другими партиями, дирижер должен применить к ней прием возбуждения: открытый, определенно и прямо устремленный на вышедшую из ансамбля хоровую партию взгляд; левая рука, с жатая в кулак у самой груди дирижера; возбуждающие, несколько усиленные движения правой руки в сторону ослабившей звук партии.

Рекомендуемые приемы должны быть заранее показаны и разъяснены хору, чтобы в момент применения их при исполнении они не явились неожиданностью для певцов. Следует чаще упражнять, тренировать хор на каждом приеме в отдельности, используя для этого или отдельные аккорды (2—3), или небольшие отрывки из хорошо усвоенных хором сочинений. Таким путем можно добиться быстрого и точного реагирования (ответа) со стороны певца или хоровой партии на каждый из применяемых приемов. Практическое усвоение хором всех этих приемов даст возможность дирижеру не воспроизводить их каждый раз полностью, а ограничиваться только намеками на них. Хор будет, как говорится, на лету схватывать их смысл, и это намного облегчит для дирижера техническую сторону управления.

Все перечисленные нами приемы имеют целью исправление уже совершившейся ошибки. Но эти же четыре приема должны быть использованы и для предупреждения возможных ошибок. Хорошо изучив избранное для исполнения сочинение и заранее проанализировав его, дирижер будет знать в нем все места, опасные в смысле ансамбля. Во время исполнения он должен предпослать соответствующей партии в таком опасном месте предупреждающий ошибку прием.

Рисунок жестов и движений в перечисленных приемах можно считать необязательным к точному выполнению: при условии соблюдения простоты, понятности и корректности этот рисунок может быть частично или даже полностью изменен. Но целью всех этих приемов, — независимо от изменений внешнего рисунка жеста, — должно быть регулирование силы звука певца или отдельной хоровой партии. Это регулирование звучности является одной из основных функций дирижера, а уменье его осуществлять — одним из главных разделов дирижерской техники.

Приемы управления, касающиеся ансамбля, направлены, как мы видели, либо к возбуждению, либо к успокоению. В этом проявляется тот принцип контрастов, на котором основаны все приемы управления, вырабатывающие и совершенствующие хоровую звучность.

Тот же принцип контрастов применяется в приемах управления, относящихся к строю. Если дирижер слышит, что какой-либо певец или отдельная хоровая партия поет

свой звук ниже или выше, чем следует, то он дает соответствующий знак к повышению или к понижению, чем и восстанавливает общую стройность звучания. Таким образом, в отношении строя действия дирижера направлены либо на повышение, либо на понижение звука.

Точно так же в отношении нюансов дирижер добивается либо усиления, либо стихания.

Таким образом, в отношении каждого из трех основных элементов хоровой звучности дирижер, с точки зрения управления, осуществляет по два взаимно противоположных действия: в отношении ансамбля — *возбуждение – успокаивание;* в отношении строя — *повышение – понижение;* в отношении нюансов — *усиление – стихание.*

Заканчивая на этом рассмотрение приемов управления, относящихся к ансамблю, упомянем о хороаккомпанировании.

В хороаккомпанировании дирижер должен пользоваться особо мягкими, плавными движениями и чаще применять прием успокаивания к той хоровой партии, к которой принадлежит солист. Тембр этой партии должен быть затушеван настолько, чтобы он не затенял яркости тембра солиста.

Глава третья

ПРИЕМЫ СТРОЯ

Мы знаем уже, что в отношении строя дирижер воздействует на певцов в двух взаимно противоположных направлениях: в сторону либо повышения, либо понижения звука — этому соответствуют четыре главных приема-управления:

прием повышения для певца,

прием повышения для хоровой партии,

прием понижения для певца,

прием понижения для хоровой партии.

Если певец «не строит» со своей партией, т. е. не сливается с ней в точный унисон, а чуть-чуть «понижает», то дирижер делает ему указание с помощью приема повышения: маленький напряженно-восходящий жест левой руки. Жест этот должен быть по времени коротким и относиться только к тому певцу, который понижает. Нужен дополняющий движение взгляд: слегка поднимающиеся брови при еле заметном выпрямлении головы. Прием этот, как и все другие приемы управления, должен быть заранее разъяснен певцам и усвоен ими.

Отдельный певец, понижая, портит только частный строй своей партии. Если же понижает целая партия, то она портит уже общехоровой строй. Прием повышения для хоровой партии более сложен и заметен. Большую роль в нем играет взгляд и мимика дирижера. Естественно, что дирижер при нестройном аккорде обращает взгляд к той партии, по вине которой это происходит. Также естественно, что нестройный аккорд вызывает в дирижере острое ощущение неудовлетворенности. Для хоровой партии, портящей аккорд, будут поэтому понятны немного нахмуренные брови, острый (но отнюдь не злой) взгляд и слегка напряженное выражение лица дирижера, сопровождаемые медленным восходящим движением левой руки и восходящими, подтягивающими движениями правой. Прием не должен быть длительным, иначе утратится его острота.

утратится его острота. Лучше применить его, если потребуется, два раза с промежутком в 2—3 секунды, нежели излишне удлинять. (При еле заметных понижениях достаточно бывает и одного восходящего движения левой руки.)

Следующие два приема применяются при необходимости воздействия в сторону понижения.

Левая рука делает небольшое напряженное нисходящее движение; еле заметное наклонение головы — таков прием понижения для отдельного певца. Жест должен быть коротким и направленным только в сторону того певца, который повышает.

Приблизительно таков же прием понижения и для целой хоровой партии. Та же левая рука с выгнутой ладонью и со слегка закругленными пальцами делает напряженное нисходящее движение (как бы надавливая); этому сопутствует легкое наклонение головы.

Отметим, что певцы, особенно малоопытные, очень туго идут на изменение высоты звука, на его понижение или повышение. Разъяснения и тренировка в этом направлении настоятельно необходимы. Научившись изменять высоту звука, певцы почти всегда впадают в ошибку, нарушающую ансамбль, сопровождая повышение звука усилением и понижение — стиханием. Для устранения этой ошибки дирижер повторными упражнениями должен приучить певцов повышать звук без его усиления и понижать без стихания.

Глава четвертая

ПРИЕМЫ НЮАНСОВ

Наблюдая работу великих и выдающихся дирижеров, мы неизменно приходим к выводу, что их действия и движения основывались на определенных принципах. Вдохновенными же движения их казались тогда, когда они выражали глубокое внутреннее чувство, которое только и может сделать исполнение художественным.

Принцип, система и контакт — это основы дирижерского мастерства.

Говоря о принципе контрастов в приемах управления, мы отметили, что в отношении нюансировки на этом принципе основаны два взаимно противоположных действия дирижера, направленные в сторону либо усиления, либо стихания. Разъясним это более подробно.

Движение дирижера вызывает звучание хора, причем характеру того или иного движения должна соответствовать в части нюансировки определенная сила звучания. Наглядно это можно изобразить такой таблицей:

Движение по ширине размаха	**Звук**
Малейшее	тишайший
Малое	тихий
Среднее	средний
Большое	сильный
Предельно большое	предельно сильный
Малое расширение	малое усиление
Среднее расширение	среднее усиление
Большое расширение	большое усиление
Малое сокращение	малое стихание
Среднее сокращение	среднее стихание
Большое сокращение	большое стихание

Приведенная таблица полностью разъясняет тот принцип, который лежит в основе приемов управления, относящихся к нюансам.

На этом принципе строится система, которая тоже очень проста:

Виды нюансов	Движения по ширине размаха	Плоскости движений
Тихий *(p)*	малые	в плоскости середины груди
Средней силы *(mf)*	средней величины	плеч
Сильный *(f)*	большие	линии глаз
Предельно сильный, сильнейший *(ff)*	предельно большие	верха головы
Тишайший *(pp)*	еле заметные (малейшие)	пояса
Усиливающийся (crescendo)	восходяще-расширяющиеся	не выше верха головы
Стихающий (diminuendo)	нисходяще-суживающиеся	не ниже пояса

В таблице приведена общая схема той системы, которая делает движения дирижера упорядоченными, осмысленными и понятными. Вместе с тем таблица говорит нам, что не следует допускать взмахов рук выше верхней плоскости головы, так же как и ниже плоскости пояса: в первом случае движения становятся явно нецелесообразными, во втором они выходят из поля зрения хора. Следовательно, система ограничивает движения, вводя их в определенные рамки, в пределах которых эти движения и могут быть выразительными. «Рамки» эти не трудно установить. Если мы обе руки с открытыми вверх ладонями вытянем в стороны, следя за тем, чтобы они были параллельны полу (рис. 1), и затем согнем их в локтях под прямым углом в восходящем направлении (рис. 2), то и получим верхнюю половину этой схемы. Продолжив ее до плоскости пояса (рис. 3), мы получим полную схему дирижерских движений. На рис. 4 схема разделена пунктирами на пять плоскостей. Это — плоскости неподвижных нюансов: плоскость пояса — для *pp*, плоскость средины груди — для *p*, плоскость плеч — для *mf*, плоскость глаз — для *f* и плоскость верха головы — для *ff.* Расстояния между плоскостями — области подвижных нюансов. Эти нюансы должны развиваться соответственно движению рук по областям. При восходяще-расширяющемся движении развивается crescendo, при нисходяще-суживающемся — diminuendo:

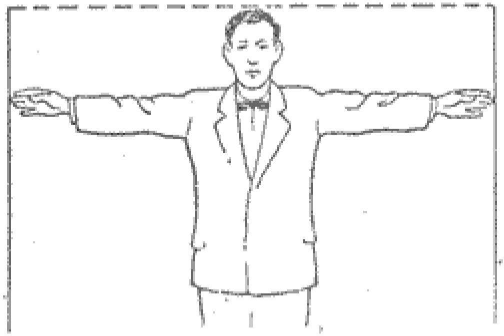


Рис. 1

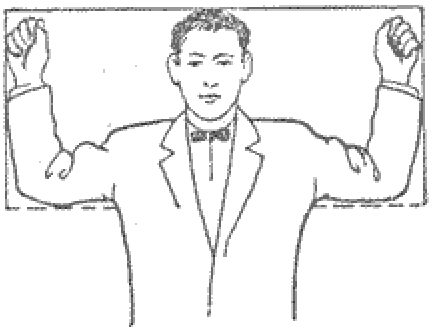


Рис. 2

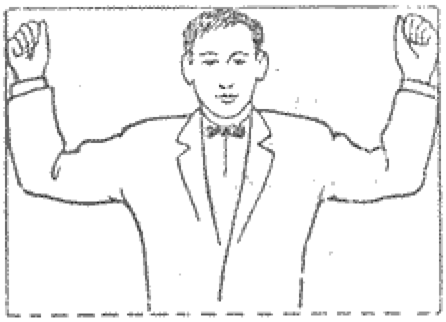


Рис. 3

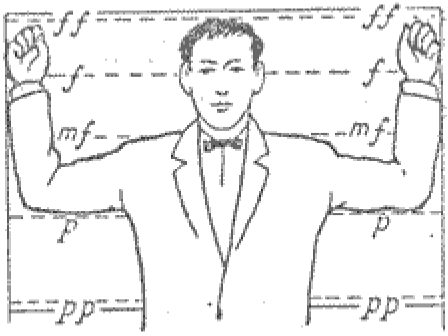


Рис. 4

Переходя к подробному рассмотрению системы, исследуем характер каждого основного нюанса и определим для него соответствующие движения.

Результаты такого исследования отображены в таблице на стр. 154.

Обратимся теперь к контакту.

Контакт — это связь, согласованность живого внутреннего чувства с его внешними проявлениями с помощью жестов, мимики и всех движений дирижера.

Если внутреннее чувство дирижера и его движения не согласованы, разобщены, — нет в сущности и дирижера. Если же установлено равномерное их взаимодействие, причем чувство является причиной, а движение следствием, — налицо и дирижер-художник. Это взаимодействие мы условно называем контактом.

Таблица движений детализированной системы

	Виды нюансов	Характер нюансов	Величина движений	Характеристика движений	Плоскости в области дирижерской клетки
1а	Тихий *(p)*	покойный	малые	плавные	середина груди
б	„	беспокойный	„	отрывистые, толчкообразные	„
в	„	напряженный	„	напряженные	„
г	„	безмятежный	„	нежные	„
д	„	замирающий (граница *pp*)	„	рассеивающиеся	„
2	Средней силы *(mf)*	уверенно-спокойный	средние по размаху	уверенно спокойные	не выше плеч
3а	Сильный *(f)*	торжественный, величественный	большие	широкие, точные, уверенные, напряженные	не выше глаз
б	„	легкий, ликующий	„	широкие, плавные, упругие, эластичные	„
в	„	напряженный, суровый	небольшие	толчкообразные	„
4	Предельно сильный *(ff)*	выразительный, крайнего напряжения	предельно широкие	характерно напряженные	не выше верха головы
5а	Тишайший *(pp)*	безмятежный, тягучий	малейшие, еле заметные	плавные	плоскость пояса
б	„	речитативный, шепотообразный	„	толчкообразные	„
в	„	трагический	„	напряженные, толчкообразные	„
6а	Cresc. от *p* до *mf*	—	расширяющиеся	—	от плоскости груди до плоскости плеч
б	Cresc. от *mf* до *f*	—	„	—	от плоскости плеч до линии глаз
в	Cresc. от *f* до *ff*	—	„	—	до линии верхней плоскости головы
7а	Dim. от *f* до *mf*	—	суживающиеся	—	с линии глаз до плоскости плеч
б	Dim. от m*f* до *p*	—	„	—	от плоскости глаз до линии середины груди
в	Dim. от *p*до *pp*	—	„	—	до линии пояса

При наличии контакта все движения дирижера подчинены, внутреннему чувству и являются выражением его художественных замыслов.

Зрелый дирижер должен уметь находить этот контакт и уметь быстро сосредоточиться, настроиться.

Научиться этому можно только опытом: ответственными выступлениями, самоанализом и самокритикой.

Попутно с этим нужно заметить, что дирижерам давно пора забыть, что при неудаче вина падает на хор. Если бы это было так, то руководителем исполнения был хор, а не дирижер. В том-то и заключается значение дирижера, что он может дать хору любое направление, ввести его в любое настроение. Самоанализ, самокритика только тогда и будут полезны, когда дирижер вину при неудаче будет возлагать не на хор, а относить ее на счет своей слабо развитой дирижерской техники. Развитие этой техники протекает очень медленно. Но этим не следует смущаться. Важно один раз убедиться на себе, что удалось найти тот контакт, о котором мы только что говорили, и тогда процесс развития техники, при условии неослабной работы над собой, пойдет быстрее. Придет в свое время и уменье сосредоточиваться, настраиваться, находить нужный контакт. При этом надо помнить, что всякая приостановка работы над собой тотчас же уменьшит дирижерскую технику. Итак, принцип, положенный нами в основу приемов управления, относящихся к нюансам, определяет величину движения. Система устанавливает характер движения. Контакт обеспечивает художественность исполнения.

При метрономировании принцип и система применяются без наличия контакта. Поэтому метрономирование и не является еще дирижированием.

Перейдем к более подробному рассмотрению некоторых практических приемов управления, относящихся к нюансам. Рассмотрим два приема большого масштаба: cresc. от *pp* до крайних пределов *ff* и dim. от *ff* до замирающего *pp.* Оба эти приема основаны и на метрономировании и на дирижировании.

Первый прием — cresc. от *pp* до *ff* дирижер начинает малейшими, мягкими движениями кистей рук в плоскости пояса, при ненапряженной и неподвижной фигуре. Лицо дирижера покойно, глаза полузакрыты. Хор отвечает еле слышным, мягким прозрачным *pp.* После установки *pp* для дирижера наступает трудный и интересный момент: нужно, не расширяя движений, сдвинуть хор с этого тишайшего нюанса в направлении усиления звука. Казалось бы, надо просто расширить движения, и хор соответственно усилит звук. Но надо помнить, что в приеме большого масштаба необходимо быть чрезвычайно скупым на движения, иначе запас их будет преждевременно истрачен. Поэтому следует воспользоваться маленьким затвердением

кистей, не выходя из плоскости пояса. Это сообщает некоторую твердость аккорду, что и сдвинет хор с тишайшего нюанса. Когда это сделано и аккорд несколько окреп, а хор, поняв замысел дирижера, готов усиливать звук, дирижер, напрягая руки, постепенно начинает расширять движения, доводя их до плоскости плеч. На это хор отвечает постепенным усилением звука, доводя его через *p* почти до *mf.*

В области плеч дирижер на два-три момента задерживает расширение движений с целью упрочить звучность на *mf.* Дойдя до *mf* и упрочив его, дирижер оставляет экономию движений и, ускоряя темп, проходит движениями линию рта и линию глаз, выходя на линию лба. Этим сравнительно быстрым выдвижением рук в почти предельную область дирижер обгоняет хор, который, заметив это, устремляется за ним, развивая усиление звука и, что самое главное, инерцию разбега в область нюанса *f.* Именно это и нужно было дирижеру: разгоряченный, догоняющий хор, с определенно развитой инерцией к ускорению движения и усилению звука, уже сам, так сказать, влетает в следующую нюансную область, достигая почти *f.* Эта маленькая «хитрость» дает дирижеру два-три свободных момента для перехода от метрономирования к собственно дирижированию. Когда у хора ослабеет инерция разбега и явится потребность в помощи, дирижер будет к этому уже подготовлен и хор под влиянием дополнительных средств воздействия (контакта) уе только удержится на *f*, но и упрочит его.

Рассмотрим второй прием большого масштаба — dim. от *ff* до *pp.* Начало этого приема тождественно с последним моментом первого приема, — это напряженное дирижирование, когда в хоре предельно звучное *ff.* Дирижер опять-таки должен быть очень скуп на движения, иначе их не хватит. Постепенным ослаблением крайнего напряжения дирижер начинает «сдвиг» в сторону сокращения звучности. Не изменяя размера движений рук, дирижер мало-помалу ослабляет дополняющие их средства воздействия на хор, т. е. ослабляет действия контакта. Это тотчас же скажется на мощности *ff* и снизит его до *f* уже в тот момент, когда движения рук будут еще соответствовать *ff.* Этим создается выгодное для дирижера положение. Он должен уметь сохранять его и не портить поспешным снижением своих движений. Движения эти он начинает с линии верхней плоскости головы на линию глаз; хор с *f* постепенно переходит на *mf.* Параллельно сокращаются средства дополнительного воздействия (контакт).

Когда руки будут в плоскости плеч, а хор доведет звук до *p*, всякое дополнительное воздействие прекращается, контакт выключается. Дирижер на два-три момента задерживает движения рук в плоскости плеч и переходит от дирижирования к простому метрономированию, это сделает *p* определенно тихим, обесцветит звук, изъяв из хора

последние остатки звучности и яркости, и подведет хор к границе *pp.* Дирижер плавным движением протягивает руки вперед, как бы покрывая ими хор, и вводит его в область *pp.* Протянутые руки снижаются в плоскость груди, ладони — в плоскость пояса, и хор переходит на тишайший шуршащий (прикрытый) звук. Если же дирижер пожелает добиться неуловимого окончания *pp,* то условным знаком покажет хору момент для закрывания рта на звуке.

В заключение считаем нужным сказать несколько слов о том, когда и как дирижер должен смотреть на хор.

Встречаются дирижеры, которые совершенно не смотрят на хор; другие, напротив, «поедают хор глазами». То и другое — явления отрицательные. Недостаток первого рода легко устраним, и достаточно немногих указаний и тренировки, чтобы избавиться от него. Второй недостаток — более серьезен. Развивается он смолоду, незаметно и бессознательно, и объясняется потребностью в преувеличенном воздействии на хор. Инстинктивно чувствуя недостаточность своего влияния, дирижер восполняет это «нервом», «поедающим взглядом» и пр. С течением времени при отсутствии самоконтроля и самокритики эта «болезнь» входит в привычку, укореняется, делается застарелой. Не говоря уже о ее пагубном влиянии на хор, онf губит и здоровье дирижера: десятка два лет такой нервозной деятельности, и... больное сердце.

Дирижируя хором, нельзя не смотреть на него, но не надо и сверлить его беспрерывно пронзительным взглядом и держать в постоянно взвинченном состоянии. Не смотреть на хор — это значит ослабить связь с ним и отказаться от такого могучего средства воздействия, как взгляд и выражение лица. «Поедание» же хора глазами действует еще хуже: оно смущает, нервирует, вызывает недоброжелательство, досаду и пр. Этого совершенно достаточно для разрушения той «атмосферы» единения и взаимного понимания, которая так необходима для художественного исполнения.

Дирижер должен смотреть на хор и видеть его, но так, чтобы это было почти незаметно. Он так же не должен быть расточителен в своих взглядах, как и в движениях рук. Если, например, дирижер направляет свой взгляд на какую-либо хоровую партию или на отдельного певца, то причина и цель такого взгляда должны быть совершенно понятны; взгляд должен исправить ошибку, сдержать, успокоить, ободрить или вдохновить. Необходимо при этом особенно подчеркнуть, что дирижер должен быть чрезвычайно воздержанным в своих гневных взглядах; они всегда приносят вред. Необходимо помнить аксиому: если хор плохо поет, то виноват в этом прежде всего дирижер.

Глава пятая

СИСТЕМА СПОСОБОВ И ПРИЕМОВ ВЫУЧИВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ С ХОРОМ

Выучивание новых сочинений нередко происходит неправильно и потому становится тяжелым и для дирижера, и особенно для хора.

Причин такого отрицательного явления много, и почти все они — в дирижере. Главнейшими из этих причин обычно являются:

а) недостаточное предварительное изучение сочинения дирижером;

б) недостаточная выдержка и нетерпеливость его в преодолении технических трудностей;

в) пассивное, безразличное отношение к делу и отсутствие подъема в работе, что убивает творческий элемент в ней, а главное,

г) бесформенность и беспланововость ведения работы.

Одна, две и тем более совокупность этих причин превращают выучивание в неприятный и тягостный процесс.

Что надо сделать, чтобы этого не было?

Дирижер должен прежде всего усвоить простую истину: нельзя учить других тому, чего сам не знаешь. Самое подробное и глубокое предварительное изучение сочинения составляет долг дирижера.

Мало хорошо знать сочинение самому, но надо еще уметь научить певцов соответствующим приемам исполнения. Для этого необходимы терпение и труд. Выучивание сочинений с хором — процесс трудный и сложный, как и всякий процесс усвоения нового. Поспешность и излишняя горячность нарушают естественное его течение и дезорганизуют его. Дирижер должен твердо помнить, что совершенство не достигается сразу, а потому не следует огорчаться малыми вначале результатами.

Никогда не нужно повторять какое-либо место сочинения без объяснения причины повторения: надо, чтобы хор точно знал задание, придающее смысл этому повторению.

Дирижера не должны раздражать такие периоды работы, когда при всем старании дирижера хор не может сразу понять и выполнить его требования. Надо терпеливо испробовать все способы и подходы, стараясь сдвинуть хор с «мертвой полосы» и восстановить нормальное течение работы; нельзя доводить хор на занятиях до очень сильного утомления, при котором порывается столь необходимая дирижеру связь его с хором и исчезает взаимное понимание.

Иногда уместно бывает добродушно пошутить, чтобы ослабить на время излишнюю напряженность внимания, и таким образом поднять настроение и работоспособность хора.

Внедрение этих навыков в работу будет воспитывать в дирижере выдержку, такт, терпеливость, работоспособность, а в хоре вызовет привязанность к дирижеру, уважение к его авторитету и готовность ему подчиняться.

Пассивность и механичность — враги дирижера не только в исполнении, но и в процессе выучивания сочинения. Правда, в процессе выучивания, особенно в его начальной стадии, много чисто механической работы. Дирижер должен оживить ее интересными приемами, основанными на детально разработанном подготовленном плане. Чем больше требуется механической работы в начальном периоде выучивания, тем изощреннее должны быть у дирижера способы заинтересовать хор, вызвать в нем желание работать и находить удовлетворение в познавании и изучении нового сочинения. Последующие стадии работы для дирижера будут легче и проще, ибо постепенно проясняющаяся форма и содержание сочинения начнут увлекать. Раскрывая и разъясняя хору красоты сочинения, дирижер должен и сам неподдельно увлекаться им, чтобы вызвать в себе необходимый творческий подъем.

Создание точного и детального плана выучивания является результатом: 1) всесторонней продуманности намеченной для выучивания программы; 2) подробного и глубокого предварительного изучения каждого сочинения, включаемого в эту программу; 3) проработки той системы, с помощью которой дирижер будет вести выучивание.

Необходимо иметь в виду следующие положения.

Процесс выучивания сочинения, особенно вначале, заключается в постепенном усвоении нового материала, возбуждении интереса к нему у хора и всесторонней проработке сочинения. Это требует от дирижера большой технической сноровки.

Углубление в сочинение и постепенное его познавание начинается не после его поверхностного прохождения, а с первых же шагов выучивания.

Выработка нюансов и прочность их зависят не оттого, что дирижер приходит к хору, уже выучившему с его помощником сочинение механически, и заставляет петь одно место тихо, другое громко, а оттого, что дирижер, знакомя хор с какой-либо фразой, тут же слегка окрашивает ее соответствующим нюансом. По мере усвоения нового материала краска накладывается все гуще и гуще, впитываясь в фразу, становясь неотъемлемой ее частью.

Глубокое чувство удовлетворения может быть испытано дирижером и передано, при исполнении, хору только тогда, когда он сам взрастил свой творческий замысел, начиная с его зарождения, сам выбрал, приготовил, скомбинировал и одухотворил те краски, которыми блещет его исполнение.

Необходимо коснуться еще двух вопросов: о репертуаре и о выборе сочинений для очередной работы.

Дирижер не должен включать в репертуар слабые или посредственные произведения; весь репертуар должен быть идейно и художественно ценным. При этом он должен быть разнообразным. Основными разделами репертуара должны быть:

1) произведения советских композиторов, среди которых сочинения, предназначенные к исполнению на революционных празднествах, торжествах, съездах и т. д.;

2) сочинения классиков (как русских, так и иностранных);

3) народные песни различных народов.

Нужно, чтобы в репертуаре были также песни юмористические, шуточные и др.

Весь репертуар должен быть разбит на такие разделы, из которых каждый должен иметь определенное назначение и содержание.

Для очередного выучивания дирижеры нередко намечают только одно сочинение, нужное для ближайших целей, и работают над ним вплоть до того момента, когда оно будет приготовлено не только технически, но и художественно. В этом, конечно, нет ничего плохого, но это не практично и не педагогично. При добросовестной работе дело в большинстве таких случаев кончается тем, что сочинение надоедает и хору и дирижеру и при всей своей художественной ценности делается для них безразличным, а порой даже неприятным.

Лучше намечать и пускать в работу одновременно ряд сочинений, причем для разнообразия их следует подбирать из разных разделов, например: два произведения советских композиторов, из классической музыки, из народных песен и т. д. Такую программу примерно из шести сочинений дирижер располагает в порядке постепенной трудности и приступает к их предварительному (домашнему) подробному изучению и анализу, начиная с того, что музыку сочинений он выучивает почти наизусть. Для этого

необходимы рояль или фисгармония. Изучение «глазами» недостаточно, а при более или менее сложных партитурах и затруднительно, почему, не отвергая поверхностного просмотра глазами, мы не рекомендуем полагаться на такой способ изучения. Многократно проигрывая сочинение на инструменте целиком и частями, дирижер должен мысленно представлять себе хоровые краски, не полагаясь в этом отношении на инструмент, воспроизводящий музыку, но не передающий хоровой звучности. Когда музыка сочинения будет выучена в достаточной степени, и дирижер, просматривая партитуру глазами, сможет представить себе во всех подробностях ее звучание, тогда и при отсутствии инструмента он сможет мысленно располагать красками и звучностями хора.

Затем дирижер рассматривает сочинение с точки зрения музыкальной формы, разделяет его на части — на периоды, предложения и т. д. (гл. V, ч. 1) и, разделив, детализирует нюансы.

Далее, производя гармонический анализ, он отмечает лежащие вне ансамбля аккорды и соответственно обрабатывает их (гл. III, ч. 1).

Предварительная работа дирижера по строю будет более сложной и кропотливой.

Дирижер должен подробно изучить мелодическое строение каждой хоровой партии и пометить на трудных и опасных в смысле строя интервалах обозначения способов наполнения (гл. IV, ч. 1).

Обязательная предварительная работа по изучению вертикально-гармонического строя сочинения должна заключаться в том, чтобы:

а) пометить к повышению терции мажорных аккордов и к понижению терции аккордов минорных;

б) обозначить основные тоны и квинты мажорных аккордов стрелками устойчивости в верхних регистрах, чтобы певцы не повышали их при исполнении вследствие большого мускульного напряжения;

в) обозначить основные минорные тоны и квинты «минорной стрелкой»;

г) выставить соответствующие обозначения (стрелки) на соответственных гармонических секундах, септимах и нонах;

д) изучить и усвоить трудные ритмические места сочинения и отметить их для предстоящей проработки с хором;

е) просмотреть подробно текст сочинения и, подчеркнув двойными черточками все трудные согласные, а также и окончания слов, обратить на них внимание при работе с певцами;

ж) рассмотреть сочинение в отношении дыхания и расставить соответствующие знаки (v или ’) во всех голосах партитуры;

з) усвоить общий темп сочинения и частные отклонения от него: замедления при окончании частей и на длительных dim., ускорения на длительных cresc. и пр. (гл. V, ч. 1).

В этом заключается предварительная домашняя работа дирижера по изучению сочинения с точки зрения хороведения. Что же касается практических приемов управления, то дирижер также может предварительно поупражняться: положить партитуру на пульт и дирижировать, мысленно представляя звучание детально изученного сочинения. При выборе и выполнении приемов управления следует руководствоваться соответствующими указаниями, изложенными в предыдущих главах.

Закончив домашнюю подготовительную работу, дирижер может смело идти к хору: он будет спокоен, указания его будут обоснованы и авторитетны, и работа его с хором будет интересна и успешна.

*

Работу по изучению сочинения с хором мы подразделяем на три периода: технический, художественный, генеральный (заключительный) *.

В первом периоде закладываются прочные основы по выработке главнейших элементов хоровой звучности и по элементам, совершенствующим нюансы (гл. V, ч. 1), производится установка темпов как общих, так и для подвижных нюансов. В этом первом периоде необходимо преодолеть все технические трудности в исполнении сочинения. К концу первого периода работа над сочинением должна быть с внешней, технической стороны совершенно закончена.

Второй период работы дает самый широкий простор для практического осуществления художественных замыслов дирижера. Наряду с углублением и окончательной отшлифовкой внешних нюансов дирижер заботится и о наполнении их внутренним содержанием, подробно разъясняя хору, что каждый нюанс должен выразить, и побуждая не только технически виртуозно исполнить его, но сделать его содержательным и убедительным.

Третий период работы имеет задачей придать исполнению художественную цельность и законченность.

Первый (основной) период подразделяется на три фазы:

1) общий мозаичный разбор сочинения;

2) выработка строя;

3) выработка нюансов, дикции и установка правильных темпов.

---

* Не следует эти подразделения этапов работы понимать как резко-отграниченные и не связанные один с другим.

Общий мозаичный разбор сочинения — это разбор маленькими отрывками с отдельными партиями и тотчас же со всем хором сразу. Внимание дирижера не должно задерживаться подолгу на какой-либо одной хоровой партии, а другие оставлять бездействующими. Дирижер быстро проходит взятый отрывок то с одной партией, то с другой, соединяя то две, то три, вовлекая таким образом в работу весь хор. В этом и заключается смысл мозаичности.

Существует мнение, что перед разбором сочинения следует проиграть его на фортепьяно по возможности со всеми нюансами и с более или менее полной передачей его характера, чтобы хор понял все сочинение в целом и ознакомился с его содержанием. Мы бы на этом не настаивали, и, даже больше, мы бы этого не рекомендовали. При чтении книги или на спектакле в театре нас увлекает самое развитие сюжета и действия, и мы с возрастающим интересом ожидаем развязки. Если бы мы узнали ее заранее, интерес к развитию сюжета несомненно ослабел бы.

То же самое наблюдается при общем мозаичном разборе сочинения: хор работает с возрастающим интересом, наблюдая и познавая развитие нового для него произведения. Предварительное ознакомление с сочинением путем исполнения на рояле, мало помогая делу, ослабляет интерес к работе.

Начиная первую фазу основного периода, дирижер берет два-четыре первых такта сочинения, составляющих музыкальную фразу или предложение, разбирает его по нотам без текста с той партией, у которой проводится главная мысль, первый план. Потом он проходит тот же отрывок с партией или партиями второго плана, сопровождающими изложение главной мысли. Наконец, то же самое он проделывает с партией третьего плана, поддерживающей изложение главной мысли. Разобрав отрывок раздельно с хоровыми партиями двух первых планов, дирижер соединяет их для пения отрывка с текстом, а потом присоединяет к ним и партию третьего плана, пропевая со всем хором отрывок раза два-три и сопровождая пение короткими и точными замечаниями и указаниями. Настаивать на окончательном усвоении отрывка при первичном его разборе не следует: это задержит поступательный ход работы, породит скуку и даже досаду. Да это и не вызывается необходимостью, последующие неизбежные возвращения к этому отрывку и ко всем таким отрывкам сделают свое дело в смысле твердого их усвоения. Что же касается разбора отрывка отдельными хоровыми партиями «с названием нот», то это необходимо проводить в течение всей первой фазы: певцы, слабо читающие ноты, будут постепенно приобретать этот необходимый для них навык. После средней слаженности первого отрывка дирижер переходит к следующему. Разобрав таким же способом второй, он соединяет его с первым и продолжает так до полного периода, который целиком поется затем всем хором раза два-три,

с исправлением замеченных ошибок. Не раз происходит при этом возвращение к ранее разобранным отрывкам, и они постепенно усваиваются достаточно прочно. Следует заметить, что хотя выработка строя и нюансов не является прямой задачей первой фазы работы, но все же и в отношении их надо указывать и выправлять заметные погрешности. Главное же внимание дирижера должно быть устремлено здесь на мозаику, на лепку из мелких кусочков с обязательным вовлечением в работу всего хора.

Когда таким образом будет разобрана цельная часть сочинения, она раза два поется всем хором. Работа первой фазы сопровождается необходимыми указаниями и разъяснениями, выраженными точно и кратко: многословие пагубно отражается на внимании хора. Однако отнюдь не следует замалчивать замеченные ошибки, чтобы не дать им укорениться.

Таким же мозаичным способом проходится вторая часть сочинения. Не следует придерживаться всегда одного и того же порядка в выборе хоровых партий для разбора отрывков. При установлении порядковой очереди надо руководствоваться структурой сочинения или, точнее, планами построения каждого отрывка. Если же отрывок по своему строению не поддается такому делению на планы, то дирижер в первую очередь разбирает его с теми хоровыми партиями, которые дольше других бездействовали, а для совместного пения соединяет прежде всего те, которые родственны по своей музыкальной структуре.

Мозаичный способ общего разбора сочинения требует от дирижера большой находчивости, быстроты, изобретательности, живости. Для этого необходимо подробное знание партитуры. Надо, чтобы хор видел и слышал, как из маленьких отрывков, постепенно проясняясь и оформляясь, вырастает нечто большое и определенное. Это увлекает хор, и он с полной готовностью выполняет указания дирижера.

Закончив разбор второй части сочинения, дирижер два-три раза пропевает обе части всем хором и выправляет в отдельных партиях замеченные ошибки, не давая им укорениться. Эти исправления дирижер делает постепенно: выправив, например, отдельно ошибку альтовой партии, он предлагает пропеть исправленный отрывок всему хору, внимательно следя за альтами; выправив ошибку басов в другом отрывке, он исполняет и этот отрывок при участии всего хора и т. д. После всех таких исправлений обе первые части сочинения поются всем хором несколько раз, причем каждому повторению непременно предпосылаются определенные задания и указания.

Когда мозаичный разбор сочинения доведен до конца, начинается повторное пение его целиком и с предварительными заданиями в отношении его общей слаженности и исправлениями обнаруженных ошибок.

На этом заканчивается первая фаза рассматриваемого нами основного периода. Для практического усвоения всего сказанного нами об этой первой фазе необходима внимательная проработка какого-либо сочинения. Пример такой проработки приводится нами в приложении № 3. Для этого примера использована партитура хора «Зимой» П. Чеснокова, ор. 32, № 2.

Вторая фаза основного периода работы над сочинением имеет главной задачей выработку строя. Поэтому дирижер предварительно проводит с хором беседу о строе (гл. IV, ч. 1) и разъясняет необходимость тщательной его выработки. Обращая внимание певцов на способы исполнения интервалов, он предлагает твердо усвоить, что:

а) большие интервалы требуют одностороннего расширения;

б) малые — одно стороннего суживания;

в) увеличенные — двустороннего расширения;

г) уменьшенные — двустороннего суживания;

д) чистые не требуют ни расширения, ни суживания.

Все это подкрепляется упражнениями в пении интервалов. Попутно дирижер знакомит хор с четырьмя обозначениями вертикально-гармонического строя: с обозначениями к повышению , к понижению , с обозначением устойчивости , с минорной «стрелкой» , и учит певцов правильно, точно и ясно писать их на нотах.

Этих предварительных сообщений и упражнений будет достаточно, чтобы приступить к работе над сочинением.

Во второй фазе работа над сочинением начинается с того, что дирижер диктует обозначения для первой части сочинения потактно всем хоровым партиям, а назначенные для этого певцы выставляют их на нотах. Способ работы должен быть тоже мозаичным, но в более укрупненном масштабе: надо брать сразу предложение или даже период.

Умение подтягивать звук при восходящей стрелке, снижать при нисходящей, вести по прямой линии высоты при обозначении устойчивости дается хоровым певцам, как мы уже отмечали, не без труда. Прилагая все старание, певцы часто не достигают желаемого результата, подменяя повышение звука усилением, а понижение стиханием.

Дирижер должен настойчиво разъяснять певцам, что повысить звук не значит усилить его, а понизить — ослабить.

В начальной стадии работы над строем следует выверять его с неподвижным нюансом *р.* При этом нюансе не потребуется усиления и стихания, мешающих регулировать высоту звука. Не заботясь пока о ритмичности, дирижеру надо задерживать хор на еще не выстроенных аккордах, давая певцам возможность дольше слышать и лучше выстраивать их. При отсутствии твердого навыка распоряжаться высотой звука певцы вначале хотя и делают напряжение к повышению и понижению в нужных местах, но очень незначительные, а потому и недостаточные.

Необходимо ободрять певцов и разъяснять, в чем заключаются допускаемые ими погрешности. Однако дирижеру не следует на первых порах быть слишком настойчивым в своих требованиях, чтобы не останавливаться подолгу на одном месте, так как долгие остановки вызовут скуку.

Когда хор разметил под диктовку первую часть сочинения, дирижер проходит первый отрывок с каждой хоровой партией отдельно, следя за тем, чтобы все пометки были точно выполнены. Выверив строй отрывка у каждой хоровой партии, он соединяет все партии и поет со всем хором.

В том же порядке прорабатывается второй отрывок сочинения и присоединяется к первому и т. д.

Успешно проработав всю первую часть сочинения, дирижер ясно увидит, что проделанная работа, которая может показаться трудной и сухой, в результате дает стройность и красоту звучности.

Вторая часть сочинения размечается и прорабатывается по образцу первой и соединяется с ней. После проработки третьей части объединяется все сочинение. Весь хор раза два поет его целиком. Дирижер время от времени обращается к хору с такими примерно словами: «Все внимание на стрелки-обозначения!», «Внимание на точное выполнение «стрелок»!», «Выстраивайте свои хоровые партии в точный унисон!», «Слушайте и выстраивайте хоровой аккорд!» и т. п.

Примерную проработку по строю дирижер может произвести над хором «Зимой», помещенном в приложении № 3.

Работа второй фазы основного периода проходит большей частью без рояля, так как постоянная поддержка его лишает хоровой аккорд самостоятельности и устойчивости, а главное, нельзя, говоря строго, натуральный строй выверять строем темперированным.

Мы привыкли к темперированному строю, и наш слух, несколько огрубев под его влиянием, утратил тончайшую строевую изощренность. Если заниматься «под рояль» с хором, имеющим тонкий и точный натуральный строй, то фальшь от смешения этих

двух разнящихся строев делается довольно ощутительной. Эта фальшь приучает хор к неточному пению. Строго говоря, роялем следует пользоваться только в первой фазе основного периода, т. е. при общем мозаичном разборе сочинения. Во второй фазе при выработке строя он уже органически не применим. О третьей фазе говорить не приходится, — там он и не потребуется, потому что сочинение будет к тому времени усвоено хором окончательно. Но и в первой фазе применение рояля должно быть очень умеренным: рояль и там не должен быть на первом плане, не должен вести хор, а только помогать ему в затруднительных местах. В работе с хором пользуются иногда и скрипкой, что, конечно, не вредно, но это делается в случаях, когда нет рояля, так как скрипка ведет только мелодию и к тому же занимает обе руки дирижера.

Надо оговориться, что речь идет только о хоре без сопровождения, о хоре a cappella, чему посвящен и весь настоящий труд.

Для исполнения хоровых сочинений, написанных с аккомпанементом рояля, особая тонкость в подготовке хора не нужна. В сопровождении рояля или тем более оркестра хор уже не может дать тех особенных красот звучания, какие достигаются при пении a cappella. В выступлениях с оркестром, при исполнении грандиозных сочинений (ораторий, кантат и т. п.), требующих участия хоровых сил, хору предоставляется, правда, первенствующая роль и требования к нему предъявляются такие же, как к исполнителю-солисту. Но каковы бы ни были эти требования, хор, прошедший школу пения a cappella и владеющий поэтому всеми тонкостями хоровой техники, будет удовлетворять им в полной мере. Вот почему и распространяться о совместных исполнениях мы не будем. Заметим лишь, что в этих случаях нюансы должны быть на одну-две степени сильнее обычных, таким путем хоровая звучность будет приближаться к уровню инструментального звучания.

Задача третьей фазы основного периода заключается в выработке необходимых нюансов. Дирижер опять-таки проводит предварительную беседу о значении нюансов, о дикции, о дыхании и установке темпов (материал для беседы см. в гл. V и VI, ч. 1).

После беседы дирижер диктует для отметки в хоровых партиях те нюансы, которые он внес в партитуру при подробном анализе ее. Затем он подбирает из сочинения несколько отрывков с неподвижным нюансом *p* и тренирует на них хор, вырабатывая тихий, мягкий и легкий звук и не заботясь пока о внутреннем содержании нюансов, т. е. не придавая им того выражения, которое они получат в дальнейшем. Работая над нюансами, дирижер не должен упускать из виду, что выработанные раньше ансамбль и строй могут постепенно засариваться ошибками, которые нужно тотчас же исправлять.

Когда задача выработать в *p* легкость непринужденность и даже фальцетность звука, особенно в верхних регистрах, освоена, дирижер переходит к отрывкам с неподвижным нюансом *f* и вырабатывает громкий, массивный, звук хорошего качества. Переход этот резок, но полезен для хора: хор только тогда полностью поймет тихое и безмятежное *p,* когда ощутит как контраст силу и мощь *f.*

Упражняя хор в неподвижных нюансах, дирижер диктует и знаки дыхания; эти знаки певцы проставляют в нотах. В отношении дыхания разрешения требуют две задачи: 1) вовремя, дружно и полно брать дыхание и 2) правильно, экономно расходовать его. Как опора музыкального звука, дыхание является важным фактором и при выработке нюансов. Не меньшее значение для совершенствования нюансов имеет и дикция — точное, четкое, яркое произношение слов. Дикция сделает *f* блестящим, *p* — нежным и мягким — в зависимости от дозировки. Правила выработки дикции мы уже излагали (см. гл. V ч. 1).

В нотах все трудные сочетания согласных и требующие четкого выговора окончания слов по указанию дирижера подчеркиваются двойными черточками, чтобы при пении на них было обращено особое внимание. В качестве упражнения прорабатывается несколько отрывков с нюансом *f,* потом с нюансом *p.* В отрывках с нюансом *f* надо следить, чтобы согласные и окончания произносились утрированно подчеркнуто; в *p* — за плавными переливами одной гласной в другую, за мягким, без толчков, подчеркиванием согласных и таким же мягким произношением окончаний слов. После этого дирижер переходит к неподвижному нюансу *mf.* Нюанс этот нетруден, и хор усваивает его быстро. Если в сочинении есть отрывки с неподвижными нюансами *pp* и *ff,* то, конечно, и их надо отдельно проработать, не настаивая, однако, сразу на окончательной отделке ввиду особой трудности их.

Для выработки *pp* иногда полезно пользоваться прикрытым звуком; что касается *ff,* то это очень опасный и трудный нюанс, так как поющий крайне сильным звуком плохо слышит и, увлекаясь силой, мало заботится о качестве звука.

Проработав все главные отрывки с неподвижными нюансами, дирижер переходит к отрывкам с подвижными нюансами. Эти нюансы сложнее и труднее неподвижных. Поэтому он проводит краткую беседу о их роли и значении. Внешняя роль подвижных нюансов заключается в переводе хоровой звучности из области одного нюанса в область другого. Значение же их состоит в выражении нарастания (cresc.) или успокаивания (dim.). Особенно следует подчеркнуть, что подвижный нюанс состоит из двух элементов: динамического (силового) и агогического (двигательного). Более или менее длительное cresc. по мере нарастания звука должно сопровождаться некоторым

ускорением темпа. Без ускорения оно станет тяжелым и не будет стремительным. Попутно дирижер разъясняет, что cresc. он будет указывать расширением и ускорением движений. Параллельно ходу cresc. дикция должна постепенно становиться все более и более подчеркнутой. Длительное dim. по мере ослабления звука должно сопровождаться некоторым замедлением темпа, — иначе оно не будет производить впечатления успокаивания. Дирижер обозначает dim. сокращением и замедлением движений. Вместе с ходом dim. дикция должна постепенно смягчаться и в области *p* стать определенно мягкой.

В cresc. надо опасаться внезапных скачков, а в dim. — провалов в силе звука. Труднейшей задачей исполнения подвижных нюансов является выработка постепенности. В cresc. надо следить за постепенностью развития звука и движения; в dim. — за постепенностью сокращения их. При этом требуется особое обострение чувства ансамбля, чтобы всеми хоровыми партиями в одинаковой степени усиливался звук и ускорялось движение в cresc. и, наоборот, — ослаблялся звук и замедлялось движение в dim.

После необходимых разъяснений дирижер прорабатывает с хором отрывки из сочинения, имеющие нюанс cresc., заботясь о постепенности, равновесии и ускорении.

Постепенность нарастания будет удаваться в полной мере только тогда, когда хор, определенно чувствуя и точку отправления (piano) и точку завершения (forte), будет ощущать во времени и весь тот путь, который ему предстоит пройти.

Равновесие в усилении звука всеми хоровыми партиями достигается тем, что ни одна из них не выделяется в процессе нарастания, и все они дружно и равномерно усиливают звук, внимательно следя за дирижером и чутко прислушиваясь одна к другой.

Ускорение темпа, этот агогический элемент cresc., оживляет его, делает легким и стремительным. На ускорение дирижер обращает особое внимание, так как изменение темпа дается хору с трудом.

Проработав все более или менее ярко выраженные в сочинении отрывки с нюансом cresc., дирижер соединяет каждый из них с предшествующим ему отрывком, имеющим нюанс *p,* и последующим за ним. Таким образом отрывок с нюансом cresc. попадает в середину между двумя отрывками с разной силой звука. При исполнении трех соединенных отрывков дирижер наглядно продемонстрирует хору характер, роль и необходимость cresc. как нюанса, переводящего хоровую звучность из области *p* в область *f.* Отрывки с нюансом dim. прорабатываются теми же способами, что и отрывки

с нюансом cresc., но с противоположными заданиями. Требуется та же постепенность, но уже в стихании, та же дружная слаженность хоровых партий и то же равновесие в ансамбле, но опять-таки в стихании; то же изменение темпа, но уже в сторону замедления. Применен будет тот же способ соединения каждого из отрывков с нюансом dim., с предшествующим ему отрывком, имеющим сильный нюанс, и следующим за ним отрывком со слабым нюансом.

Таким образом, проработка всех подвижных нюансов в отдельности и в соединении с неподвижными охватит собой почти все сочинение. Оставшиеся второстепенные, неярко выраженные отрывки сочинения будут после этого доработаны в отношении нюансов быстро и успешно.

На этом заканчивается работа третьей фазы, но работа всего основного периода в целом еще не закончена. Предстоит объединение всех проработанных частей. Сливая и взаимно уравновешивая эти части, дирижер ставит каждую из них на предназначенное ей место. Не следует при этом скупиться на повторения, но делать это надо всегда с каким-либо общим или частным заданием, чтобы смысл и цель каждого повторения были ясны хору. Тут устанавливается окончательно общий темп сочинения, темпы каждой части, и делаются все касающиеся темпа указания. Следующая и главная задача заключается в разъяснении хору общей схемы нюансов. Дирижер должен указать хору все «низменности» — тихие и тишайшие неподвижные нюансы; все небольшие «подъемы» и «спуски» — малые cresc. и dim., «высокие плоскогорья» — средней силы и сильные неподвижные нюансы; большие восхождения к вершинам и нисхождения с них — длительные cresc. и dim.; все «вершины» — наиболее сильные точки в *f;* восхождение к наивысшей вершине сочинения и его зенит, — и вообще все, что касается нюансировки сочинения. Образец пояснений к схеме нюансов приводится в приложении № 4.

Этой работой кончается и весь основной период. Постепенное нарастание интереса, все более и более подробное изучение сочинения устраняет возможность возникновения у хора ощущений тяжести, скуки и надоедливости. Во всех фазах работа идет оживленно и легко, если только дирижер проявляет необходимую изобретательность, не останавливается подолгу на какой-либо подробности, не задерживается бесцельно на одном месте.

Успешно выполнив и закончив работу основного периода, мы почувствуем, что с внешней стороны все необходимое сделано. Поэтому дальнейшая работа над сочинением должна быть на некоторое время отложена, иначе оно может начать «приедаться» и утрачивать свою свежесть. К тому же не лишено, быть может, оснований

распространенное среди дирижеров мнение, утверждающее, что основательно усвоенная и на некоторое время отложенная вещь как-то «дозревает» и в дальнейшем отлично «укладывается» и в дирижере и особенно в хоре. Проработанное в основном периоде сочинение можно поэтому отложить и перейти к работе над следующим намеченным сочинением.

*

Художественный период ставит задачей извлечь, раскрыть внутреннее художественное содержание сочинения и влить его в форму, выработанную основным периодом. В этом периоде две фазы: 1) усвоение, раскрытие внутреннего содержания сочинения и вложенных в него чувств; 2) воспроизведение их в исполнении.

В первой фазе материалом для работы служит словесный текст сочинения. В нем мы отыскиваем главную мысль поэта и волновавшие его чувства. Во второй фазе мы обращаемся к композитору, воплотившему мысль и чувства поэта в музыке.

Из сочетания этих двух порознь исследованных элементов сочинения возникает то внутреннее художественное содержание, которое дирижер воспроизводит в процессе художественного исполнения.

Задачами первой фазы художественного периода являются:

1) выучивание текста без музыки. После проработки сочинения в основном периоде, дирижер отвлекает внимание хора от музыки и сосредоточивает его на тексте, который нужно выучить теперь на память. При этом не следует придерживаться ритма музыки, нередко расходящегося с ритмом стихотворения: надо на время забыть музыку и отнестись к тексту как к самостоятельному литературно-художественному произведению. Проводя одиночную, групповую и общехоровую читку, дирижер требует выполнения всех правил дикции. Заучивание текста на память не представит особых затруднений: механически он уже был усвоен в основном периоде. Метод выучивания дирижер может выбрать по своему усмотрению; со своей стороны, мы рекомендуем мозаичный способ: выучивание строки за строкой, четверостишия за четверостишием и т. д.;

2) выявление и ясное представление образов, картин, движений и действий, рисуемых текстом.

В приложении № 4 мы даем образец разбора текста. Материалом для разбора послужило сочинение А. С. Аренского «Анчар», написанное на текст одноименного стихотворения А. С. Пушкина;

3) выяснение наших отношений к образам, картинам, движениям и действиям, которые изображены поэтом.

Что хотел сказать поэт своим стихотворением? В чем его основная мысль? Где центр тяжести? Не раскрыв этого, мы не поймем и внутреннего чувства поэта.

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом...

Послал за ядом, зная, что самое прикосновение к нему смертельно. Власть человека над человеком — такова тема гениального произведения А. С. Пушкина. Прочтем стихотворение, исходя из этой главной мысли, и мы явственно ощутим волновавшие поэта думы и чувства.

Картины и образы стихотворения с точки зрения основной его мысли мы можем воспринять примерно так: пустыня — это мир, вселенная; анчар — яд, отравляющий все, что с ним соприкасается, — это смерть; непобедимый владыка — это тиран, облеченный властью; раб — это те, кто находится под гнетом тирана-властителя. При таком восприятии становятся ясными и наши отношения к образам стихотворения: только раб вызывает в нас сочувствие и сострадание, как жертва тирании; все остальное — мрак, зло, насилие — порождает в нас протест.

Эти мысли и выводы дирижер излагает и разъясняет хору, чтобы вызвать в нем соответствующее содержанию текста отношение к запечатленным в стихотворении образам;

4) нахождение чувств, необходимых для выражения основной мысли стихотворения.

Установленное отношение к запечатленным в стихотворении образам неизбежно вызовет у певцов те чувства, которые придадут исполнению должное выражение.

П р и м е ч а н и е. Чувства для выражения исполнитель находит только тогда, когда с полной определенностью устанавливается его отношение к выраженным в тексте образам, картинам, движениям и действиям.

Вторая фаза художественного периода имеет целью разрешение следующих вопросов:

а) насколько музыка своим содержанием совпадает с содержанием текста, т. е. насколько она его выражает;

б) если в выражении содержания имеются расхождения композитора с поэтом, то какого они характера — технического или принципиального;

в) как сочетать и претворить словесно-музыкальное выражение содержания в художественном исполнении.

Первый вопрос мы разрешим сопоставлением продуманного нами текста с музыкой.

Расхождения с поэтом у композитора бывают и в трактовке образов, и технические. Композитор может несколько иначе технически выразить мысли и чувства поэта, но выразить именно их, а не что-либо другое. Дирижеру нетрудно будет найти те психологические и смысловые связи, которые сблизят эти расходящиеся моменты. Если же расхождение так велико, что этих связей найти нельзя, то оно становится уже принципиальным. Такое произведение нельзя признать художественным, а потому и заниматься им не следует, хотя бы музыка и текст порознь и были хороши.

Технические расхождения композитора с поэтом встречаются и в «Анчаре», как это видно из подробного анализа сочинения, который мы даем в приложении № 4.

Этот анализ показывает, что установившееся у нас отношение к творениям поэта и композитора подскажет нам те чувства, какие необходимы для художественного исполнения, пользуясь при этом всеми имеющимися в нашем распоряжении техническими средствами.

Проработанное в техническом и художественном периодах сочинение подготовлено, таким образом, к заключительному, генеральному периоду.

Что касается порядка параллельной работы над несколькими сочинениями, то следует заметить, что намеченная нами для примера программа из шести сочинений может быть сокращена до трех и даже до двух номеров.

Сама же работа по выучиванию должна быть скомбинирована так, чтобы каждое сочинение, проведенное через фазы основного периода, было на 1—2 недели снято с работы.

Предлагаемая нами система работы может показаться на первый взгляд сложной и громоздкой. В действительности же система сокращает количество затрачиваемого на работу времени, особенно при выучивании вещей большой трудности.

*

Генеральный, заключительный период наступает тогда, когда дирижер убедится, что вся программа освоена и с технической и с художественной стороны с исчерпывающей полнотой. Этот период завершает всю ранее проделанную работу, совершенствуя исполнение сочинения до возможных пределов.

Подготовленная в первых двух периодах программа дорабатывается в генеральном периоде целиком. В этом периоде все технические трудности становятся уже легко исполнимыми и ничто не препятствует проявлению и выполнению художественных замыслов дирижера.

С окончанием работ генерального периода хор уже полностью подготовлен для открытого выступления на эстраде.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение I

«ТЕПЛИТСЯ ЗОРЬКА»

П. Чеснокова

Приступая к изучению приводимого ниже примерного анализа, необходимо подробно познакомиться с музыкой этого» сочинения сначала по фортепьянному изложению *, а потом по хоровой партитуре. После этого нужно внимательно прочесть все пояснения, сличая их с обозначениями и пометками в партитуре **.

Анализируемое нами сочинение написано в трехчастной форме. Первая часть оканчивается в такте 19; вторая-часть, начинаясь в 19-м же, длится до середины такта 44; с конца такта 44 начинается третья часть. Окончание второй части и начало третьей выражены ярко и определенно. Этого нельзя сказать про окончание первой части; может создаться впечатление, что первая часть кончается именно в середине такта 19, основываясь на трех признаках: а) такты 18 и 19-й — это полная каденция в главной тональности *(Соль мажор),* что прямо указывает на заключение законченной части сочинения; б) первые 18½ тактов составляют двухчастную музыкальную форму, необходимую для законченной части сочинения, особенно первой; в) соответственно общим требованиям музыкальной формы в средних частях следует избегать главной тональности, господствующей в первой и третьей частях; это мы и наблюдаем с 19-го по 44-й такты включительно. Сочетание этих трех признаков убеждает нас в том, что конец первой части и начало второй заключены в такте 19:

---

* Сочинение написано для смешанного хора a cappella. Фортепьяно присоединено для облегчения знакомства с партитурой.

** Над партией сопрано в партитуре обозначены нюансы мотивов; между партиями альтов (А.) и теноров (Т.) обозначены общие нюансы сочинения.

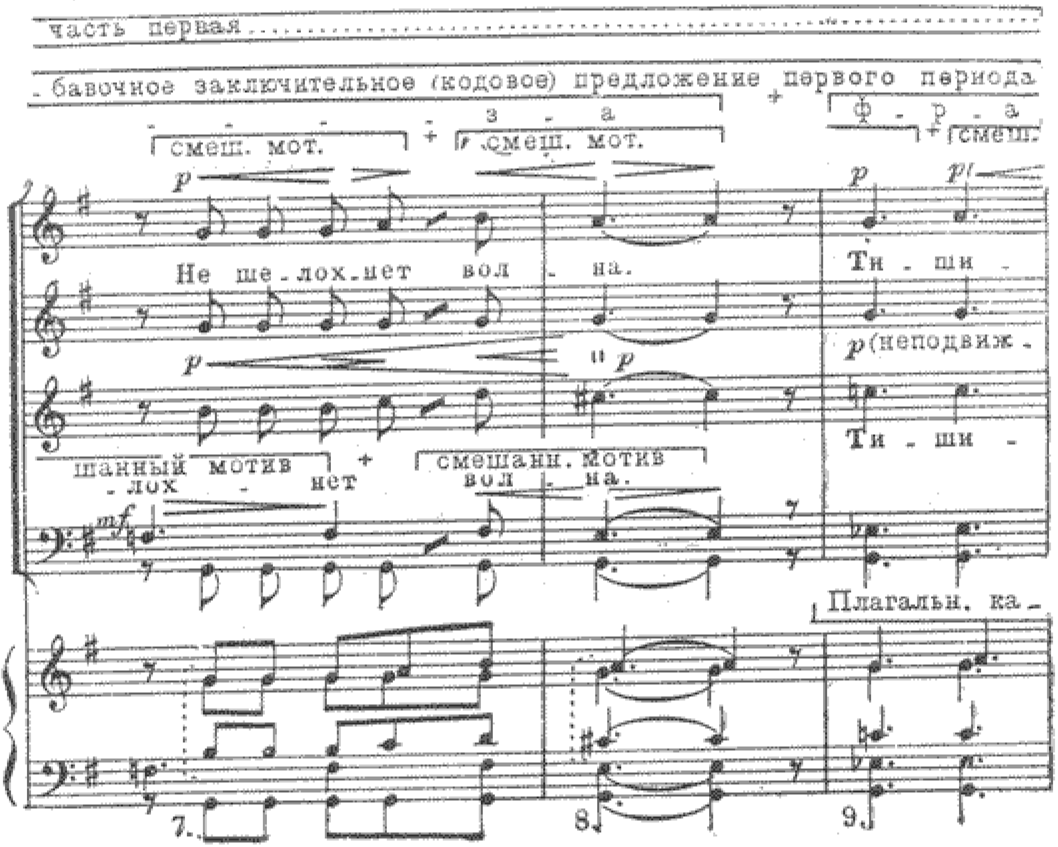
95

Теплится зорька

Слова К. ГРЕБЕНСКОГО

П. ЧЕСНОКОВ. Op. 28, №1




часть первая
бавочное заключительное (кодовое) предложение первого периода
з а
ф р а
смеш. мот.
смеш. мот.
смеш.
Не ше-лох-нет вол-на.
Ти-ши-
p (неподвиж-
Ти-ши-
шанный мотив
смешанн. мотив
лох-нет вол-на.
Плагальн. ка-
7.
8.
9.


часть первая.
В т о р о й
о д а
Г л а в н о е
з а
ф р а з а
ф р а.
мот.
смеш. мот.
cresc.-м
смешанн. мот.
сме
на. Лишь чуть слышно ка-мыш ше-ле-стит Да да-
ный нюанс)
на.
ше-ле-стит,
денц. на пед.
10.
11.
12


часть первая
п е р и
п.р.е.д.л.о.ж.е.н.и.е
+ При
э а
ф.р.а.
шанный мотив + dim.-мот. + смешанн. мотив + dim.-м. +
mf
ле - ка - я пе - сня гру стит; Звуч.но
f
mf p mf (непод.
p
да да.ле.ка.я пе - сня гру - стит, гру.стит;
Каденция
13. 14. 15.


часть первая
о д
д а т о ч
з а
Повторенная фраза +
dim.-м. + cresc.-м.
dim.-м. + dim.-м. + cresc. мот.
mf mf mf
рыб.ка пле.снет
вижн. нюанс)
mf (неподвижн. нюанс)
Звуч.но рыб.ка пле - снет
16. 17.


часть первая ......
_н_о_е предложение
ф - р - а - з - а
+ смеш. мот.
Вторая часть ....
1я эпизод (период) ....
Г - л - а - в - -
ф - р - а - -
cresc.-м. + смешанный
и зас_ нет. По во_ де раз_бе_га_ет_ся
p(неподвижный нюанс)
и зас_ нет.
Полная каденция
18
19
20


вторая часть ....
_н_о_е п - р - е - д - л - о - ж - е - - -
- з - а + ф - р - а - з - а
мотив
смеш. мот.
смешанный мо-
круг,
Ти_хих всплес_ков до_ но_сит_ся
Ти_хих всплес _ ков до_ но_сит_ся
смешанный мотив + смешанный мотив
21
22
23


вторая часть
Предложение п-р-и-д-а-
-н-и-е
ф-р-а-з-а
-тив
смешанный мотив + смеш. мот.
звук; Где-то фи-лин кри-чит
звук;
Где-то фи-лин кри-чит
24
25
26


вторая часть
2й эпизод (период), состоящий
-т-о-ч-н-о-е
Предложения не образовалось
ф-р-а-з-а
ф-р-а-
cresc.-м.
смеш.
Ночь мол-чит.
p(неподвижн. нюанс)
А вда-ли над зер-
Ночь мол-чит. А вда-ли
смешанный мотив
27
28
29



вторая часть
из ряда фраз
ввиду отсутствия каденции
- з - а
ф - р - а - з - а
мотив + смеш. мотив
смеш. мотив + смеш. м. + сме
mf
-каль-ной во-дой, от-ра-
-жа-ясь дро-жа-щей звез-
над зер-каль-ной во-дой,
дро-
+ смеш. мот. + смешанный мотив + сме-
30
31



вторая часть
+
+ ф - р - а - з - а
шанн. мот. + смешанный мотив + смешанн. мот.
mf
Све-тит
точ - но гла-
зок,
-дой,
-жа-щей звез-дой,
све - тит
точ-но гла-зок,
шанн. м.
смеш. м.
dim. мот.
+ dim. мот.
32
33
34


вторая часть
3й эпизод (период)
ф - р - а - з - а
ф - р - а -
смешанн. мот.
смеш.
mf
p
о - го - нек.
В не_бе
звез_доч_ки роб_ко го_
mf (неподвижн. нюанс)
о - го - нек, о_го_нек.
В не - бе го_
dim.-мот.
сме-
cresc.-м.
35
36
37


вторая часть
- з - а
ф - р - а - з - а
ф-р-а-
мотив
смешанн. мот.
cresc.-мот.
_рят, Точ_но
груст_но ду_ше го_во_
рят: В э_ту
_рят,
Точ - но го_во_
рят: В э_ту
шанн.мот.
dim.-мот.
cresc.-мот.
го_рят,
го_во_рят:
cresc.-м.
38
39
40


вторая часть
- э - - а + ф - р - а - з - а
+
Третья
П - е -
Глав -
ф - р - а -
смеш.
f
p
блед - ну - ю ночь Ду - мы прочь. От - дох -
f (неподвижн. нюанс)
p
блед - ну - ю ночь Ду - мы прочь. От - дох -
41
42
43
44


часть
- р - и - о - д
- ное предложение
- з - - - а + ф - р - а -
мотив + смешанный мотив
смеш.
mf
p
- ни, ус - по - кой - ся, ду - ша, И при -
- ни, ус - по - кой - ся, ду - ша, И при -
Каденция
45
46


третья часть
+ Придаточное предложение
- з - - а
ф - р - а -
мотив
+ смеш. мот.
смеш. мот + сме-
mf
p
слу-шай-ся, как хо-ро-
ша,
как для серд-ца слыш-
слу-шай-ся, как хо-ро-
ша,
смеш. мот.
+ смеш.
как для серд - ца слыш-
Каденция
47
48
49
третья часть
- з - а
+ ф - р - а - з - а
шанн. мот.
-на
Ти - ши - на.
p (неподвижный нюанс)
мот.
Ти - ши - на
-на
К-а-д-е-н-ц-и-я
50
51
52

Рассматривая первую часть сочинения, мы видим, что она состоит из двух периодов с промежуточным предложением между ними, причем второй период заканчивается полной каденцией.

Первый период (тт. 1—6) состоит из двух симметричных предложений (тт. 1—3 и 4—6), заканчивающихся неполными каденциями. Следующее предложение (тт. 7—10) мы также относим к первому периоду, как заключительное, руководствуясь такими соображениями: а) повышенная квинта в каденции периода (*ля-диез* сопр. в т. 5) настоятельно требует добавочного заключительного музыкального предложения; по текстовому содержанию это дополнительное предложение примыкает к предыдущему, а не к последующему музыкальному периоду; б) рассматриваемое предложение заключается характерной неделимой на мотивы фразой с неподвижным нюансом: фразы такого характера в различных видоизменениях будут встречаться в подобных заключениях на протяжении всего сочинения.

Главное предложение первого периода состоит из двух: фраз; каждая из них заключает в себе по два мотива. Нюансировку мотивов этих двух фраз мы разбирали уже в качестве отдельных примеров, а потому останавливаться на ней не будем. Второе (придаточное) предложение и по фразам, и по мотивам, и по их нюансировке построено совершенно так же, как первое. Первая фраза (т. 4) имеет два мотива, нюансы которых сливаются в единый нюанс фразы. Вторая фраза состоит из двух самостоятельных мотивов, не образующих единого нюанса фразы, а сохраняющих каждый свою нюансировку. В заключительном (кодовом) предложении первого периода главный нюанс (первый план) имеет баритоновая партия, как ведущая мелодический рисунок. Поэтому первая фраза в партии баритонов нюансирована отдельно.

Нюансы обеих фраз этого предложения заслуживают особого внимания. В первой фразе (тт. 7—8) у партий второго плана мы встречаемся с той нюансной особенностью, которую следует назвать «усеченной вершиной». Единый нюанс фразы (cresc.) не развивается до конца, а имеет на вершине тот же тихий нюанс, какой был в начале. Это обусловлено нисхождением мотивов в партии первоначального плана — в баритоновой: второй мотив этой партии, как нисходящий, не должен иметь на своей вершине большего нюанса, чем *p*, так как первый имел *mf.* Поэтому партии второго плана, развивая свое cresc., вершина которого совпадает с вершинкой второго мотива баритонов, должны «усечь» ее, чтобы не выйти из ансамбля, заслонив собою первый план. Эта нюансная особенность, — усечение вершины подвижного нюанса, — выраженная здесь еле заметно, встречается иногда и в сравнительно крупном масштабе.

Вторая фраза (тт. 9—10) обращает на себя внимание неделимостью на мотивы и неподвижностью нюанса. Формально разделить эту фразу на два мотива, конечно, возможно, что мы и отражаем в анализе, заключая подвижные нюансы в скобки. Однако наличие только одного слова в тексте и одного логического ударения лишают нас возможности фактического разделения фразы на мотивы. Этой органической цельностью фразы в сочинении с соответствующим содержанием и настроением текста обусловлен неподвижный нюанс *(p).*

П р и м е ч а н и е. Считаем необходимым оговориться, что весь первый период можно рассматривать и как состоящий из трех равнозначащих предложений. Существо анализа не изменится и в том случае, если считать заключительное предложение абсолютно равнозначащим двум первым.

Исследуя первый период, мы шли аналитическим путем, т. е. брали период, расчленяли его на предложения, предложения делили на фразы, фразы — на мотивы. Таким образом мы шли от большего к меньшему. Наряду с таким методом применим и путь синтетический, когда мы будем идти от меньшего к большему. Этим вторым путем мы воспользуемся для исследования второго периода первой части (тт. 10—19). Таким образом мы наглядно убедимся, что детальное исследование хорового сочинения вовсе не обязательно производить каким-либо одним путем или методом и в каждом отдельном случае следует применять тот метод, который соответственно общей структуре сочинения будет удобен. В музыкальных фразах главного предложения (тт. 10—15) второго периода мы обнаруживаем нечто новое по сравнению со структурой фраз первого периода, а именно, трехмотивное сложение фразы:

Лишь чуть слышно камыш шелестит.

Несмотря на наличие трех мотивов, эту фразу все же нельзя рассматривать как музыкальное предложение, потому что в ней нет каденции. Сомнение может вызвать второй мотив («камыш»), который можно, казалось бы, слить с третьим, расценивая его как дополнительный субмотив. Но, поступив так, мы нарушили бы закон равновесия по отношению к следующей фразе с еще более определенно выраженными тремя мотивами. Вот почему этот, по существу, субмотив мы должны расценивать как самостоятельный мотив. Помимо равновесия, при этом условии достигается и большая симметрия обеих фраз, в которых 2-й и 3-й мотивы одинаково сливают свои нюансы в единый нюанс фразы.

Эти две сложные фразы служат примером применения правила нюансировки: мотивы, нюансы которых сливаются в единый нюанс фразы, не должны разделяться

дыханием. Таким образом в первой фразе возможно, если это потребуется, взять дыхание после слова «слышно», ибо это самостоятельный мотив; после же слова «камыш» дыхания брать нельзя, так как нюанс этого мотива сливается с нюансом следующего, и дыхание разбило бы цельность фразы. Точно так же и во второй фразе: после слова «далекая» дыхание возможно, после же слова «песня» — невозможно. Это правило не относится к числу основных правил нюансировки, но несоблюдение его нередко порождает неточную, испорченную фразировку.

В разбираемых нами фразах есть еще одна особенность, на которую мы должны обратить внимание. В таких 12 и 13 у басов и вторых теноров мы имеем гармонически поддерживающие мотивы второго плана на словах «шелестит» и «далекая». Такие мотивы (а иногда и фразы) должны в сравнении с первым планом исполняться, как говорят, «нюансом ниже». В партитуре так и обозначено, *p* на этих двух мотивах у басов и вторых теноров совпадает с *mf* первого плана. Нарушение этого правила лишает исполнение необходимой перспективы, сливая разные по значению планы в одну динамическую плоскость.

Трехмотивное сложение дает нам в исследуемом втором периоде две правильно и симметрично построенные фразы, которые, объединяясь и заканчиваясь фригийской каденцией, образуют главное предложение. Придаточное предложением построено по сравнению с главным совершенно иначе. Расширение главного предложения (трехмотивное сложение фраз) влечет за собой ради сохранения общего объема периода соответственное сжатие придаточного, что мы и наблюдаем. Первая фраза («Звучно рыбка плеснет»), формально подразделенная на мотивы, по существу не делится на них, ибо они по своей мелкости и относительности сильных времен (вершинок) представляют собой скорее субмотивы. По этой причине мы обозначаем только общий неподвижный нюанс *(mf)* всей фразы, несколько оттеняя акцентом ее вершину. Повторение первой фразы в партиях басов и теноров не представляет собой какой-либо новой фразы. Разобранная нами фраза вместе со следующей за ней (тт. 18—19), имеющей также общий неподвижный нюанс *(p),* составляет придаточное предложение, которое в соединении с главным и образует второй период, заканчивающий первую часть сочинения.

В этой первой части мы находим пример простейшей музыкальной формы, состоящей из двух периодов, из которых второй заканчивается полной каденцией на тонике. Мы имеем здесь двухчастную форму, как часть, входящую в состав целого сочинения. Вместе с тем анализ первой части дает обоснование для применения как неподвижных, так и подвижных нюансов. На основе анализа музыкальной формы мы

в соответствии с объединением нюансированных нами мотивов в музыкальные фразы, предложения, периоды, наконец, в законченную часть сочинения имели возможность установить и общую схему нюансировки.

Таким путем мы нашли единые, заложенные в самой структуре сочинения мельчайшие нюансы. Более мелких нюансов в рассмотренной нами части сочинения нельзя дать, ибо нет элемента более мелкого, чем мотив, который послужил основой для выработанной нами схемы нюансов.

Переходим ко второй части сочинения. Построение второй части с точки зрения музыкальной формы следует признать правильным: а) по размерам эта часть немного больше первой, б) форма ее контрастирует с формой первой части, в) главная тональность сочинения в ней отсутствует. Эта вторая часть состоит из трех эпизодов, построенных в несколько, быть может, по форме не совсем обычных, но соразмерных и по содержанию цельных периодов.

Главное предложение первого эпизода (тт. 20—24) разделяется на две симметричные, но различно построенные фразы. Различие построения заключается в разной перспективе: первая фраза имеет один план, вторая — два. Некоторое сомнение могут вызвать концовки фраз («круг», «звук»), которые на первый взгляд похожи на самостоятельные dim. — мотивы. Но эти концовки так тесно примыкают к предыдущим мотивам, что мы не сочли возможным выделить их и рассматривать фразы, как трехмотивные, тем более, что и фразы придаточного предложения имеют двухмотивное сложение.

Основы нюансировки разбираемого предложения настолько ясны, что необходимость каких-либо подробных пояснений отпадает. Можно разве только указать, что второй план во второй фразе (сопрано и альты) при исполнении должен звучать несколько тише первого (тенора и басы). Нюансировка первой двухмотивной фразы придаточного предложения («Где-то филин кричит»), имеющей два плана, так же совершенно ясна. Ее особенность заключается в колорите: она требует определенно глухого звука. Вторая фраза придаточного предложения (тт. 27—28) подразделяется на мотивы. Эта фраза не имеет каденции и, следовательно, не дает, казалось бы, нормального завершения периоду.

Не следует, однако, забывать, что все три периода второй части мы рассматриваем не столько как периоды обычного типа, сколько как более или менее обособленные эпизоды. Совершенно иное тональное, текстуальное, плановое и ритмическое построение и содержание второго эпизода не позволяет нам слить его с первым. На этом основании первый период (тт. 20—28) мы считаем самостоятельным эпизодом, хотя конец его и вливается в начало второго эпизода.

Нюансировка первого эпизода ясна из сделанных в партитуре обозначений. Второй эпизод имеет два плана на всем своем протяжении: в первом предложении первый план мы имеем в альтовой партии, во втором — у сопрано. Это построение и надо учитывать при нюансировке. Подробности нюансировки ясно обозначены в партитуре. Но все же в нюансировке второго эпизода мы встречаем несколько таких особенностей, на которых считаем необходимым остановиться. Первое, что привлекает наше внимание, это характерное построение главного предложения, выражающееся в отсутствии каденции (т. 32). Однако в отношении соразмерности и симметрии построения мы не замечаем никаких упущений. Это дает нам основание считать две первые фразы второго эпизода; предложением, а весь эпизод, заканчивающийся полной каденцией, — периодом.

Второй особенностью, не встречавшейся нам ранее, является слияние нюансов трех мотивов в единый нюанс фразы, (тт. 29—30 и 30—32). В этом слиянии обнаруживается крайняя степень приспособляемости мотивов.

В таких случаях очень важно найти правильные динамические соотношения для выделения вершинок мотивов, ибо только при большой точности фраза будет исполнена правильно и художественно. Второй план (Т. и Б.), как это и обозначено в партитуре, исполняется с нюансировкой, соответствующей, первому плану (обозначение под партитурой см. в басовой партии), но «нюансом ниже». Окончив первое предложение, альты уступают первый план сопрано, а сами присоединяются к партиям второго плана. Общие нюансы первой фразы второго предложения относятся только к первому плану, т. е. к сопрановой партии; партии второго плана (А., Т., Б.) исполняют нюансы, обозначенные в партитуре под басовой партией, и общий для всех партий неподвижный нюанс *(mf).* Первое предложение (тт. 36—40) третьего эпизода (тт. 36—44) не имеет каденции, как и первое предложение рассмотренного уже нами второго эпизода.

Однако по тем же соображениям, что и в первом случае, мы все же считаем его предложением, а весь эпизод — периодом, заключающимся полной каденцией (тт. 43—44). Первое предложение третьего эпизода распадается на две симметрично построенные двухмотивные фразы, имеющие два плана: первый план — у сопрано и сопровождающих эту партию теноров, второй — у альтов и вторых теноров. Предложение это можно считать имеющим три плана, так как тенора все же только сопровождают сопрано. В нюансировке первого предложения третьего эпизода мы встречаем новую особенность: партии второго плана, как педализирующие, не считаются с нюансами, обозначенными для первого плана, а выполняют один неподвижный нюанс *(р),* который только в конце второй фразы получает расширение (cresc.), чтобы выравняться с нюансом первого плана, так как второе предложение построено уже в одном плане с общим для всех партий нюансом *mf* в т. 40 — «В эту».

Второе предложение третьего эпизода служит заключением для всей второй части и является в то же время высшей динамической вершиной всего сочинения. Иного нюанса, как *f*, здесь (тт. 43—44) обозначить нельзя, так как мы имеем дело с определенно высокой областью хоровой звучности. Но и это *f* ввиду общего спокойно-созерцательного характера сочинения требует некоторого смягчения: окончание последнего аккорда («прочь») не должно резко обрываться, что, однако, не исключает надлежащей его напряженности. Обе фразы этого заключительного предложения мы не разделяем на мотивы, так как это было бы бесцельным; ярко выраженный сильный нюанс *(f)* фраз или предложений в большинстве случаев поглощает нежные вершинки мотивов, подчиняя их единому нюансу. Фразировка от этого не страдает, так как вершины фраз разделены паузой. Считаем нужным указать, что пауза между 2-й и 3-й частями должна быть достаточно длительной, чтобы исполнители успели подготовиться к переходу от настроения конца 2-й части к настроению начала 3-й. Но все же эта пауза по длительности не должна превышать четырех восьмых.

3-ья часть исследуемого нами сочинения — это сокращенная 1-я часть. Сокращение это произведено за счет не только общих размеров, но и самого количества составных элементов: первый период 1-й части (тт. 1—6, ч. 1) превратился в главное предложение 3-й части (тт. 44—48), а добавочное предложение первого периода (тт. 6—10, ч. 1) стало в третьей части придаточным предложением (тт. 48—52). Эти сокращения обусловлены меньшим количеством логических ударений в тексте: в 1-ой части их было 8, в 3-ей — 6. Принимая два ударения за вершинки субмотивов («успокойся» и «как») и объединяя каждое из них с ударением последующего мотива, мы приходим к четырем музыкальными ударениям-вершинам — по два на каждую фразу. Таким образом составляется правильно построенное главное предложение.

Простейшая музыкальная форма — двухчастная, как мы ранее говорили, содержит в себе два полных периода. В 3-й части изучаемого нами сочинения мы имеем только один период. Является ли тогда эта третья часть законченной частью сочинения? Если мы отнесемся к построению 3-й части не только формально, то увидим, что главное предложение в ней имеет каденцию и в середине. Это значит, что предложение, по существу, может иногда по своему построению приближаться к периоду. Это напоминает нам второй эпизод средней части сочинения, где музыкальные фразы приближались по своему построению к предложениям. И то, и другое — это различные формы проявления все той же приспособляемости, о которой мы уже говорили.

Рассматриваемое нами предложение по существу является сжатым периодом, что подтверждается и наличием срединной каденции. Формально и вторая половина 3-й части (тт. 48—52) не является периодом. Но будучи равной по размерам первой половине и являясь по своему характеру завершением: законченной части сочинения, она вместе с первой половиной составляет сжатую двухчастную форму. Нюансировка заключительной части сочинения подробно обозначена в партитуре. Усвоение смысла и обоснований этих обозначений не представляет затруднений, особенно после подробного разбора двух первых частей сочинения.

Проделанный нами примерный анализ убеждает нас в том, что для каждого художественного произведения существуют только единые естественные нюансы. В нюансировке не должно быть места произволу, так как она подчиняется определенным законам. Нахождение этих единых нюансов и наполнение их соответствующим художественным содержанием является одним из главных проявлений творчества дирижера, так как только такие естественные нюансы могут служить для художественного выражения исполняемого произведения. Вместе с тем мы убеждаемся, что путь анализа — вернейший и кратчайший путь для отыскания этих естественных нюансов.

Приложение II

ФУГА

М. Березовского

Описав строение фуги теоретически в главе VI, мы в данном приложении на примере фуги М. Березовского* даем практический анализ, разбор строения фуги, а также приемы ее нюансирования.

Экспозиция или первое проведение простирается до такта 13 включительно. Тему излагает тенор в первых четырех тактах. В такте 4 вступает спутник-ответ, излагаемый альтом. Ответ своим вступлением не дает вполне закончиться теме. На этом основании

---

* Березовский, Максим Созонтович (1745—1777). Музыкальное образование Б. получил в придворной певческой капелле в Петербурге у капельмейстера Цописса, а затем у знаменитого итальянского теоретика Мартини, к которому был командирован для усовершенствования. Достигнув звания члена Болонской академии и поставив в Ливорно свою оперу «Демофон»,

мы могли бы считать тему трехтактной, заканчивающейся на первой восьмой такта 4.

Это могло бы казаться, пожалуй, и правильным, так как трёхтактность ясно обозначается в интермедиях и особенно первой. Но в течение всей фуги тема заканчивается всегда одинаково и мелодически и ритмически, и по окончании ее всегда дается пауза. Поэтому мы предпочли считать тему четырехтактной.

Ответ сопровождается удержанным противосложением тенора. Удержанным подобное противосложение называется потому, что оно сохраняется, удерживается в своем первоначальном виде на всем протяжении фуги, сопровождая и тему и ответ. Это удержанное противосложение играет в настоящей фуге большую роль, везде сопровождая тему и ответ. Оно ритмически родственно теме; кроме того, оно служит материалом для всех четырех интермедий. Все эти особенности придают фуге органическую цельность.

За вступлением альта с ответом вступает сопрано с темой (т. 7), ему отвечает бас ответом. Вступления сопрано и баса в тональном отношении вполне тождественны со вступлениями тенора и альта.

С такта 14 начинается первая интермедия; ее следует отнести к 1-й части фуги, так как проведенный во второй раз ответ не дал в экспозиции определенно очерченной каденции. Первая интермедия построена на материале удержанного противосложения; он дан только басу в секвенцеобразном порядке. Секвенций (нисходящих) три: 1-я в тактах 14—16; 2-я — в 17—19; 3-я — в 20—22. Это и есть та трёхтактность, о которой мы говорили, когда рассматривали построение темы. Заключительные такты первой интермедии (23 и 24) представляют собой полную каденцию в *ля миноре.*

В противоположность экспозиции средняя часть расширена и разработана. Она начинается 1-й группой вступлений в такте 25 и заканчивается в 72-м третьей интермедией:

Б. в 1774 г. вернулся в Россию; не найдя здесь поддержки, обреченный на бездеятельность и нужду, он покончил самоубийством.

Настоящая фуга — финал из концерта Березовского. Поводов к избранию именно этой фуги в качестве примера было несколько.

1. Фуга написана для смешанного хора a cappella, что является прямым требованием книги, трактующей хор только a cappella.

2. Стиль фуги чисто классический.

3. Фуга является образцом высокого композиторского мастерства. Помимо того, она отвечает всем требованиям педагогического примера как со стороны содержания, так и в особенности со стороны формы, вмещая в себе все, что требуется для большой законченной фуги.

4. Нам хотелось бы извлечь из тьмы забвения имя этого большого таланта и крупного мастера, доведенного феодально-крепостническим режимом до гибели в расцвете творческих сил.

96

Фуга

М. БЕРЕЗОВСКИЙ

Умеренно

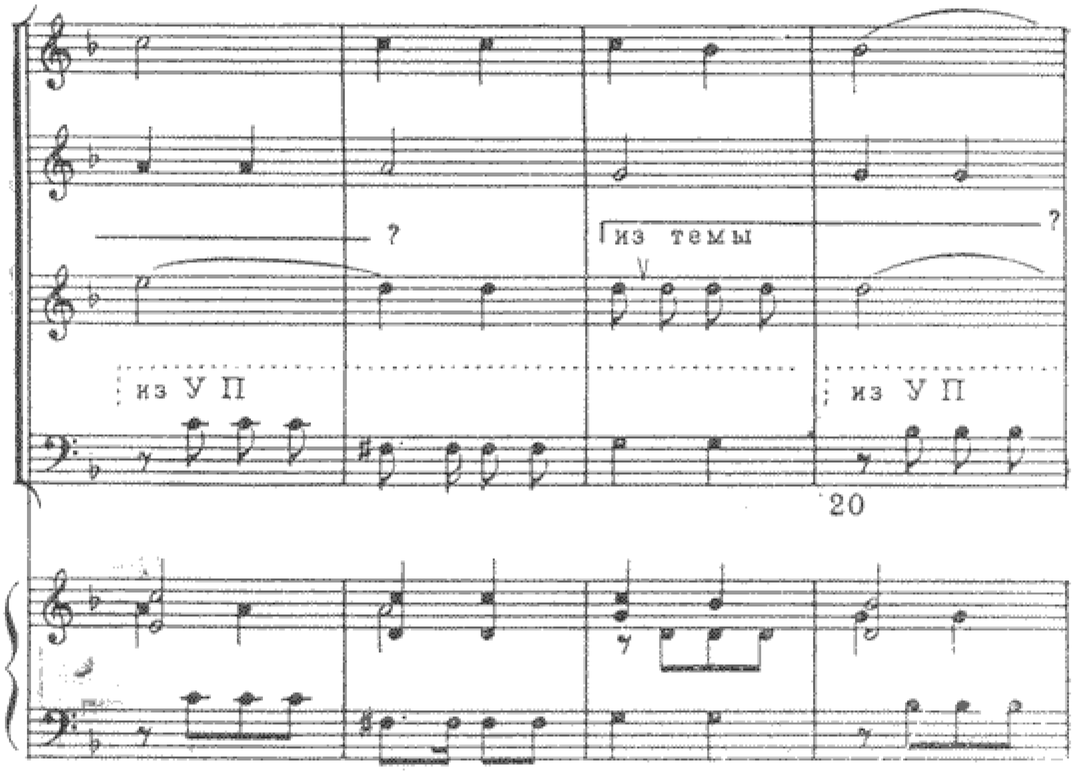





удержанное противосложение
mf
противосложение
Ответ
10


Интермедия I
из темы
из У П
15


из темы


?
из темы
?
из У П
из У П
20

Средняя часть






Ответ
f
У П
mf
p
35


Интермедия II
mf
mf
из У П
f
из У П
f
40


из У. П.
f
mf
mf
mf
из У. П. в изменении


2я группа вступлений (фа маж)
из У. П.
Тема
f
У. П.
mf
p
45


Ответ
f
-У-П-
mf
50


-У-П-
mf
p
Ответ
f
f Тема
55


Интермедия III
из У. П. в изменении
f
-У.-П.
mf
60


из У. П. в изменении
из У. П. в изменении


из У. П. в изменении
Тема в обращении
из У. П. в
65


Ответ в изменении
изменении
из У. П. в изменении
70

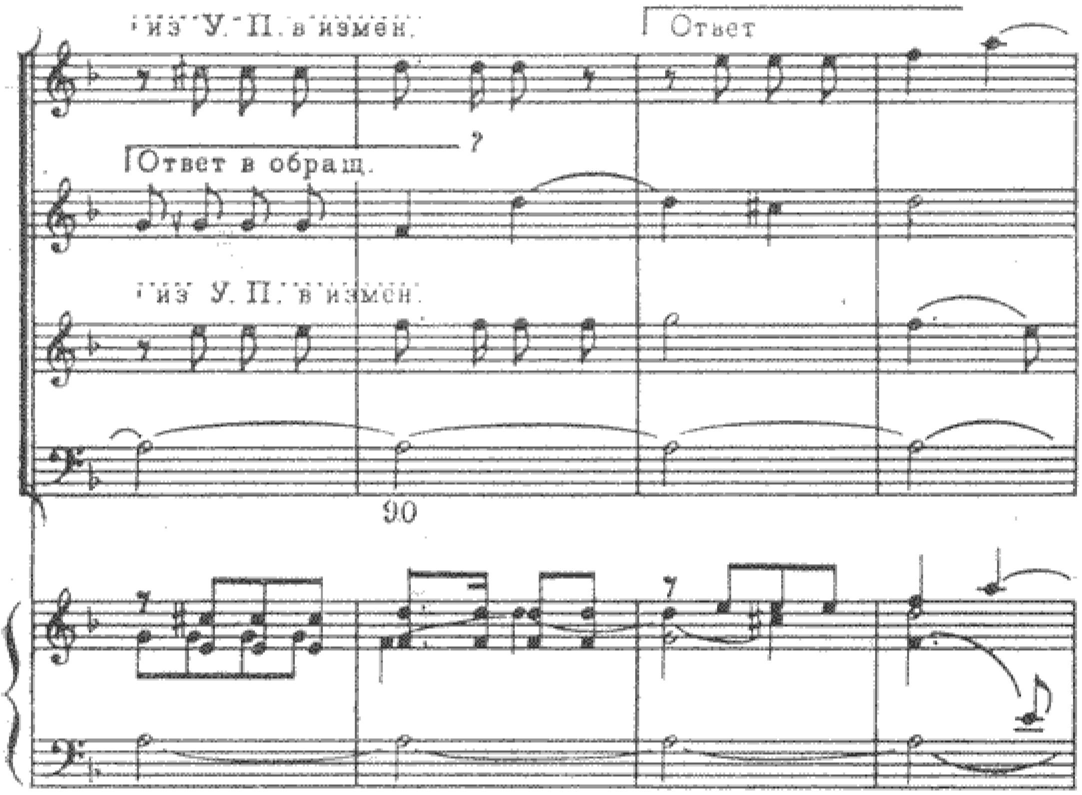
Третья (заключительная) часть






Интермедия IV
p
из У.П. в измен
из У. П. в измен.


из У. П. в из.
О. в измен. и обращении
из У.П в измен
85
из У.П. в измен.
Органный
пункт


из У. П. в измен.
Ответ
Ответ в обращ.
из У. П. в измен.
90


из У. П. в измен.
95


2ª стретта
Тема
Ответ
Тема в изменении
100


Гармоническое заключение
из У.П. в измен.
Ответ



Кода

Медленно



План средней части ясен: 1-я группа вступлений (тт. 25—37), 2-я интермедия (тт. 37—46), 2-я группа вступлений (тт. 47—59) и 3-я интермедия, подводящая к заключительной части (тт. 59—73). Первая группа вступлений построена так же, как экспозиция. Новым здесь является тональность *(ля минор)* и иной порядок вступлений голосов. С темой вступает бас (т. 25) при удержанном противосложении у сопрано (т. 26); с ответом вступает тенор (т. 28), сопровождаемый тем же противосложением у баса (т. 29). Третьим голосом вступает альт с темой (т. 31), при удержанном противосложении у тенора (т. 32); ответ дается у сопрано (т. 34) и сопровождается опять тем же противосложением у альта (т. 35). Последний такт ответа (т. 37) является окончанием 1-й группы вступлений и началом 3-й интермедии.

2-я интермедия построена, как и первая, на материале удержанного противосложения. Но здесь оно дается уже не одному голосу, а разным. Первым проводит противосложение бас (тт. 37—39), модулируя из главной тональности первой группы вступлений *(ля минор)* в *соль минор;* после баса противосложение переходит к тенору (тт. 39—41) и, наконец, сопрано, проводя в третий раз противосложение (тт. 41—43), подводит к доминанте *(до)* тональности 2-й группы вступлений *(Фа мажор).* Бас в тактах 43 и 44 измененным противосложением утверждает доминанту *Фа мажора*, а сопрано (тт. 45—46), при коротком органном пункте (те же такты), окончательно модулирует в *Фа мажор,* в котором и начинается 2-я группа вступлений (т. 47).

Здесь тема уместно и выгодно для всего сочинения показывается в мажоре: делается это перед заключительной частью, где тема явится опять в основной тональности сочинения — в *ре миноре.* Во 2-й группе вступлений два новых момента: мажорная тональность *(Фа мажор)* и иной, чем в 1-й группе, порядок вступления голосов. С темой вступает альт (т. 47), в верхней доминанте с ответом вступает сопрано (т. 50); третьим голосом вступает бас с темой (т. 53), которому опять в верхней доминанте отвечает ответом тенор (т. 56). Последний такт ответа у тенора является в то же время и первым тактом 3-й интермедии (т. 59).

3-я интермедия (тт. 59—73) построена тоже на материале удержанного противосложения, но с изменением: здесь остается только ритмический остов его, мелодический же рисунок изменяется. Первым измененное противосложение проводит сопрано (тт. 59—61), за ним тенор (тт. 61—63), потом опять, сопрано (тт. 63—65). И неожиданно слышится первая половина темы у баса, хотя и в обращении (тт. 65—66). Получается впечатление, что тема как бы пробивается сквозь интермедию к заключительной части. Но это только на один момент: сопрано опять вступает с измененным противосложением (тт. 66—68), передавая его басу (тт. 68—70). Но вот опять слышится часть ответа у сопрано (тт. 70 и 71). Это уже дает чувствовать, что тема

идет и идет настойчиво. Бас в последний раз преграждает ей дорогу противосложением (тт. 71 — 73); но не успевает он его окончить, как тенор энергично вступает с темой в главной тональности (т. 73). Противосложение исчезает и начинается заключительная часть (т. 73).

Здесь автор мог остановиться в раздумье. Тема ясно изложена в экспозиции, проведена в двух группах вступлений средней части, где показана и в миноре и в мажоре; противосложение достаточно использовано в трех интермедиях. Что же делать дальше, чтобы придать сочинению нарастание интереса? Но он не забыл, что в его распоряжении имеются стретты. И тенор, начинающий в такте 73 заключительную часть темой, не доводит ее до конца; его перебивает бас вступлением ответа (т. 75) и ведет его до конца.

Таким образом здесь налицо сжимание темы, т. е. стретта между двумя голосами. Такая же стретта происходит и между сопрано и альтом (тт. 78—81). Стретта, проведенная только между двумя голосами, называется неполной. Последний такт ответа у альта (т. 83) есть в то же время первый такт 4-й интермедии.

Противосложение, послужившее материалом для 4-й интермедии (тт. 93—97), казалось бы, уже использовано и из него ничего нельзя сделать; но оно начинает стреттироваться и этим поддерживает нарастание интереса. Две такие стретты происходят между басом и альтом в тактах 83—86, они и подводят к большому органному пункту (тт. 87—97) на доминанте *(ля)* главной тональности *(ре минор).* Бас устанавливается на органном пункте, сопрано и тенор, опираясь на него, проводят дважды неполное противосложение в параллельном движении, возводя общую хоровую звучность в высшую область *(ff)* и, следовательно, на высшую вершину сочинения (т. 92).

Отсюда начинается общий уклон с помощью нисходящего противосложения у альта, подводящий к главной тональности и ко второй уже полной стретте (т. 98). Эта стретта (тт. 98—102), сильно сжатая, ведет к небольшому заключению гармонического склада (тт. 103—108), после которого проводится короткая кода, построенная на материале противосложения и заключающая всю эту мастерски построенную фугу.

Для большей ясности формы заключаем словесный разбор фуги в таблицу.

Краткий анализ фуги

Первая часть (такты 1—24)

а) Экспозиция	Тема	(Т.),	*ре мин.,*	такт	1
	Ответ	(А.),	*ля мин.,*	>>	4
	Тема	(С.),	*ре мин.,*	>>	7
	Ответ	(Б.),	*ля мин.,*	>>	10
б) Интермедия I	Такты	14—24			

Средняя часть (такты 25—72)

в) 1-я груп. вступ.	Тема	(Б.),	*ля мин.,*	такт	25
	Ответ	(Т.),	*ми мин.,*	>>	28
	Тема	(А.),	*ля мин.,*	>>	31
	Ответ	(С.),	*ми мин.,*	>>	34
г) Интермедия II	Такты	37—46			
д) 2-я груп. вступ.	Тема	(А.),	*Фа маж.,*	такт	47
	Ответ	(С.),	*До маж.,*	>>	50
	Тема	(Б.),	*Фа маж.,*	>>	53
	Ответ	(Т.),	*До маж.,*	>>	56
е) Интермедия III	Такты	59—72			

Заключительная часть (такты 73—111)

ж) 1-я стретта	Тема	(Т.),	*ре мин.,*	такт	73
	Ответ	(Б.),	*ля мин.,*	>>	75
	Тема	(С.),	*ре мин.,*	>>	78
	Ответ	(А.),	*ля мин.,*	>>	80
з) Интермедия IV	Такты	83—97			
и) 2-я стретта	Тема	(С.),	*ре мин.,*	>>	98
	Тема	(Б.),	*ре мин.,*	>>	99
	Ответ	(А.),	*ля мин.,*	>>	100
	Ответ	(Т.)	*ре мин.,*	>>	101
к) Гармоническое заключение	Такты	103—108			
л) Кода	Такты	109—111			

Приложение III

«ЗИМОЙ»

П. Чеснокова

В приводимой ниже партитуре хорового сочинения «Зимой» предварительно следует пронумеровать такты (под басовой партией), чтобы легче было, читая словесные пояснения, находить соответствующие места разбираемого сочинения.

Сочинение «Зимой» состоит из трех небольших частей и маленькой коды. Первая часть (тт. 1 —15) состоит из четырех предложений (тт. 1—4, 5—8, 8—11 и 12—15). Вторая часть состоит из двух эпизодов (тт. 15—19 и 23—28) и соединяющего их промежуточного хода (тт. 19—23). Третья часть — сокращенная первая (тт. 29—35), за ней следует кода (тт. 35—39). Рассматривая первое предложение первой части (тт. 1—4), мы обнаруживаем в нем три плана: первый в партии теноров, ведущей главную мелодию и излагающей полный текст; второй — в партиях сопрано и альтов, образующих фон для главной мелодии и имеющих небольшие мелодические рисунки на его снижениях; третий — в партии басов, гармонически поддерживающей оба плана.

Характером этого построения определяется порядок очереди и соединение хоровых партий при разучивании сочинения: в первую очередь дирижер разбирает отрывок с тенорами, потом — с сопрано и альтами вместе и, наконец, с басами. Разобрав по отдельности первый и второй план, дирижер соединяет для совместного пения партии теноров, сопрано и альтов. После этого, пройдя тот же отрывок отдельно с басами, он соединяет все хоровые партии и проходит отрывок со всем хором. В таком же порядке и при таких же соединениях хоровых партий проходятся и три остальных предложения первой части. Далее начинается их соединение; второе предложение соединяется с первым, третье — с первым и вторым, четвертое — со всеми тремя предыдущими:

Зимой

Для смешанного хора a capella

П. ЧЕСНОКОВ. Op. 32 № 2




о ти_ши_на, о бе_лиз_на,
без _ мя_теж_ной! О бе_лиз_на лу_гов под
_на.


о бе_лиз_на, о чис_то_та,
це_ли_но_ю снеж_ной! О чис_то_та про_
О бе_лиз_на.


о чис_то_та, о кра_со_та
зрач_ных струй об_ле_де_не_лых! О кра_со_
О чис_то_та,


рощи ле_сов за_ин_де_ве_лых. Как хоро_
_та рощ и ле_сов за_ин_де_ве_лых. Как хоро_
О кра_со_та, о кра_со_та. Как,
_ша зи_мы ча_ру_ю_ща_я грё_за! Ус_ни, ду_
_ша зи_мы ча_ру_ю_ща_я грё_за! Ус_ни, ду_
как хо_ро_ша... ус_ни,
_ша, как спят су_гро_бы, пруд, бе_ре_за... Су_мей по_
_ша, как спят су_гро_бы, пруд, бе_ре_за... Су_мей
ус_ни ду_ша Су_мей по_


-нять природы стро-го-е бес -страс-тье: в нём бла-го-
по-нять
по-нять при-ро-ды стро-го-е бес -страс-тье: в нём бла-го-
-нять
В нём бла-го-
-дать, зем-но-е, ис-тин-но-е счас-тье. Свет-лей све-
-дать, в нем благодать,
-дать, в нем бла-го-дать, ис-тин-но-е счас-тье. Свет-лей све-
-дать...
-гов тво-и да будут сно-ви-день-я, и чи-ще льдов по-
-гов тво-и да будут сно-ви-день-я, и чи-ще льдов по-


-ры вы сердца и стремленья! У ней у-чись,
-ры-вы сердца и стремленья! У ней у-чись, у
у ней у-чись, и об-ле-кись,
зим-ней скудос - ти прелест-ной, и об-ле-
У ней у - чись,
и об-ле - кись, у ней у-
-кись кра-со-ю ду - ха бес - те - лес-ной, у ней у-
и об-ле-кись...



Пропев всю первую часть сочинения раза два-три, каждый с особыми заданиями (одно из них можно наметить: нюансы, в частности длительное cresc.), можно идти и дальше. Первый эпизод второй части заключает в себе два одинаковых по музыке, но различных по тексту предложения. В обоих предложениях мы обнаруживаем по три плана: первый в партии сопрано, ведущих соответствующую характеру текста мелодию; второй — в партиях альтов и теноров, гармонически поддерживающих мелодию и сливающихся с партией сопрано по тексту и ритму; третий — в партии басов, утверждающийся на педали и заполняющий ритмические остановки трех остальных партий. Дирижер разбирает оба предложения прежде всего с сопрано, потом — с альтами и тенорами порознь и вместе, а затем соединяет все три партии. Потом он проходит отрывок отдельно с басами, следя за устойчивостью педали, за ритмичностью и за ясностью дикции на восьмых.

Соединив все хоровые партии, дирижер пропевает весь эпизод раза два-три, выправляя замеченные мелодические гармонические и ритмические ошибки и добиваясь улучшения дикции. В промежуточном ходе, так же как и в предшествовавшем ему первом эпизоде второй части, мы имеем два предложения. Ходом мы называем этот отрывок

в соответствии с его характером и ролью. Эпизод — это самостоятельный отрывок, выражающий определенную мысль, однако связанный так или иначе со всем сочинением. Ход — это лишь звено, связующее два эпизода. Разбираемый нами ход соединяет предшествующий ему тихий эпизод с последующим громким. Роль этого хода заключается в том, чтобы развить усиление и дать восхождение. В предшествующем ходу эпизоде не было ни восхождения, ни нисхождения, и звучность оставалась на всем его протяжении в области одного и того же неподвижного мягкого и нежного нюанса.

В обоих предложениях хода имеются те же три плана и у тех же хоровых партий, что и в первом эпизоде; первый — в партии сопрано, второй — в партиях альтов и теноров и третий — в партии басов. Однако по своему характеру и назначению, а также по ритмическому рисунку и текстовому содержанию эти предложения отличаются от первого эпизода тем, что все три плана имеют самостоятельное, более оживленное движение и, постепенно восходя, приводят к последующему громкому, но не резкому эпизоду. Оба предложения промежуточного хода следует разобрать сначала с партией сопрано, потом с партией альтов и теноров порознь; после этого обе партии второго плана соединяются. Казалось бы, что далее надо соединить 1-й план со 2-м, как это мы делали раньше. Однако по причине большой родственности первого плана с третьим по ритму и тексту дирижер предварительно разбирает промежуточный ход с партией третьего плана, т. е. с басовой. Разобрав порознь все три плана, дирижер соединяет партию первого плана (сопрано) с партией, третьего (басы) и раза два-три проходит с ними отрывок. То же самое он проделывает с партиями альтов и теноров.

Только после этого дирижер соединяет все хоровые партии и всем хором проходит отрывок столько раз, сколько будет нужно для того, чтобы проработать наиболее существенные и интересные для хора задания и указания. Одно из этих заданий должно касаться и нюансов (общее cresc.). Затем дирижер возвращается к первому эпизоду и, соединив его с ходом, повторяет два-три раза, сопровождая пение определенными заданиями и указаниями. При одном из повторений можно предложить хору спеть эпизод с определенно мягкими и нежными нюансами, а ход — с нюансом cresc. от *p* до негрубого *f.* При выполнении этого задания не следует, однако, с первых же шагов быть слишком требовательным.

Второй эпизод второй части написан в одном плане; при чисто гармоническом складе музыкального построения и одновременном произношении слов все хоровые партии в этом эпизоде равнозначны и равносильны. В общем ансамбле они выполняют постепенное dim. на протяжении двух предложений. Разобрав весь эпизод с каждой хоровой партией, дирижер может, казалось бы, делать любые соединения. Однако при внимательном рассмотрении эпизода мы найдем два признака, по которым сопрано надо

соединить с альтами, а теноров — с басами: в тактах 24 и 26 у басов и теноров ровные четверти, а у сопрано и альтов — четверти с точками.

Когда обе эти группы порознь будут подготовлены, нужно соединить все хоровые партии и пропеть эпизод всем хором два-три раза. В одном из заданий следует при этом указать на необходимость точной ритмичности исполнения, в другом полезно будет заметить нюансы (общ. dim.). После этого вся средняя часть сочинения поется несколько раз всем хором с определенными заданиями для каждого повторения.

О двух предложениях третьей части сочинения можно ска зать то же самое, что сказано о первой части.

Что касается коды, то она состоит из двух сокращенных предложений: первое предложение распадается на две фразы и имеет два плана: первый — в партиях сопрано и 2-х теноров; второй—в партиях альтов, 1-х теноров и басов. Дирижер разбирает предложение с партиями первого плана, сразу же соединяя их, так как мелодических трудностей у них нет; потом то же самое проделывает с партиями второго плана и после этого соединяет их с партиями первого плана. Второе предложение коды написано в одном плане. После разбора его с партиями сопрано и альтов порознь и совместно, дирижер в таком порядке проходит его с партиями теноров и басов. Затем он соединяет все хоровые партии и поет это далеко не легкое предложение столько раз, сколько потребуется для его усвоения, однако не следует все же задерживаться па нем чрезмерно долго. В заключение проходится несколько раз все сочинение, с исправлением замеченных ошибок, и, наконец, раза два или три оно исполняется с намеченными при проработке отдельных частей нюансами.

Работа дирижера по разбору сочинения происходит с помощью рояля, поскольку эта помощь нужна; однако роялем злоупотреблять не следует, и по мере усвоения сочинения применение его должно сокращаться, и последние повторения должны проходить уже без него.

Примерная схема нюансов для сочинения «Зимой»

В первой части сочинения развивается длительное cresc. уступами от *p* до *f* со смягчением в окончаниях предложений и подчеркиванием первого плана (партия теноров) и отчасти мелодических фигур второго плана (партии сопрано и альтов). Чтобы избежать в исполнении этой части однообразия (квадратности), не следует делать смягчения (dim.) в конце третьего предложения, развивая cresc. вплоть до четвертого предложения, которое начинается с нюансом почти *f.*

Первый эпизод второй части исполняется с мягким неподвижным нюансом и небольшим выделением первого плана (партия сопрано) и ритмики третьего плана (партия басов). На промежуточном ходе развивается общее cresc. от *p* до легкого звучного *f,* с выделением имитирующих моментов второго плана и с использованием для cresc. протяжных басовых нот. Второй эпизод требует постепенного общего dim. до *p.*

Третья часть сочинения исполняется как первая. Первое предложение коды поется тихо и ритмично, во втором предложении развивается небольшое cresc. до предпоследнего слога, начиная с которого делается заключительное dim.

Приложение IV

«АНЧАР»

А. Аренского

Слова А. С. Пушкина (с пропуском двух четверостиший)

1. В пустыне чахлой и скупой,
2. На почве, зноем раскаленной,
3. Анчар, как грозный часовой,
4. Стоит, один во всей вселенной.
5. Природа жаждущих степей
6. Его в день гнева породила,
7. И зелень мертвую ветвей
8. И корни ядом напоила.
9. К нему и птица не летит *,
10. К нему и тигр нейдет;
11. Лишь вихорь черный налетит
12. И мчится прочь уже тлетворный.
13. Но человека человек
14. Послал к анчару властным взглядом, —
15. И тот послушно в путь потек
16. И к утру возвратился с ядом.
17. Принес он смертную смолу
18. И ветвь ** с увядшими листами,
19. И пот по бледному челу
20. Струился хладными ручьями.
21. Принес — и ослабел и лег
22. Под сводом шалаша на лыки,
23. И умер бедный раб у ног
24. Непобедимого владыки.
25. А царь*** тем ядом напитал
26. Свои послушливые стрелы
27. И с ними гибель разослал
28. Соседям **** в чуждые пределы.

Текст этого хора можно разделить на три части: 1-я — строки 1—12, 2-я — 13—24 и 3-я — 25—28. В 1-й части поэт изображает чахлую, скупую и знойную пустыню, среди которой, как грозный часовой, стоит одинокий анчар, отравляющий своим; ядом все к нему прикасающееся. В этой части нет ни движения, ни действия, если не считать

---

* У Пушкина это изложенное композитором четверостишие читается так:

К нему и птица не летит,
И тигр нейдет: лишь вихорь черный
На древо смерти набежит —
И мчится прочь уже тлетворный.

** У Пушкина — «Да ветвь...»

*** У Пушкина — «А князь...»

**** У Пушкина — «К соседям...»

внезапного налета вихря. Во 2-й части даны и образы, и движение, и действия: образы «непобедимого владыки» — тирана и покорного раба; движения — властный взгляд и безмолвная покорность; действия — приказ, исполнение его, агония и смерть раба. В 3-й части изображены последующие действия тирана-царя. Таковы внешние очертания общего построения стихотворения. Дирижер должен разъяснить это хору, чтобы каждый певец мог ярко представить себе общее построение стихотворения, положенного на музыку.

Пушкинское стихотворение разделяется на четверостишия. Это дает нам возможность исследовать текст по четверостишиям. После изучения третьего четверостишия мы можем высказаться о всей первой части сочинения Аренского, после шестого — о второй и после седьмого — о третьей.

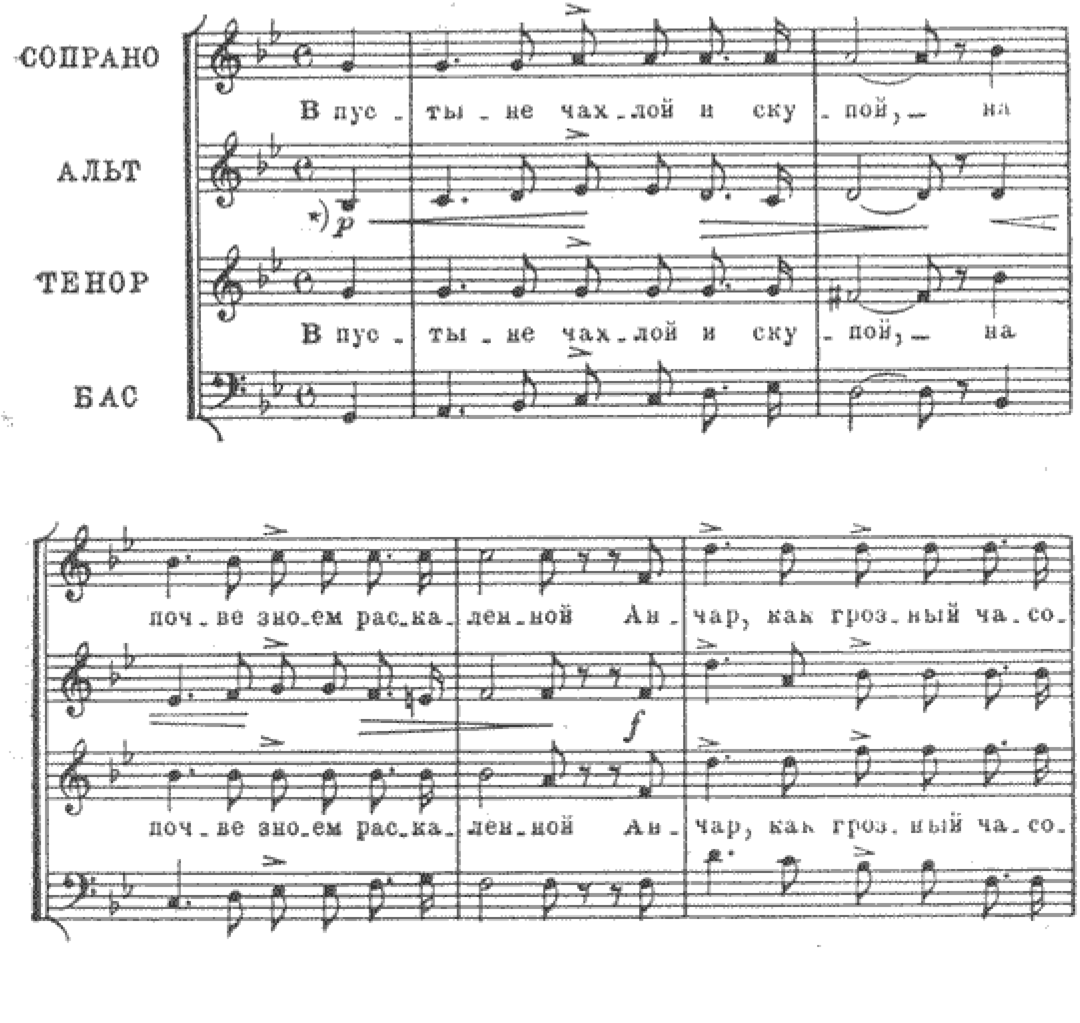
98

Анчар
(древо яда)
Для смешанного хора a capella.

Слова А. С. ПУШКИНА

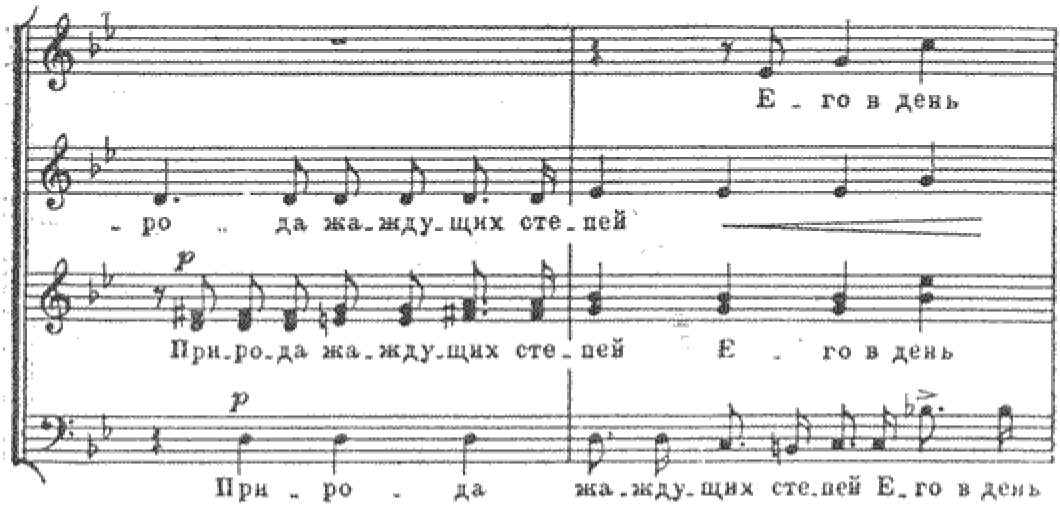
А. АРЕНСКИЙ. Соч. 14

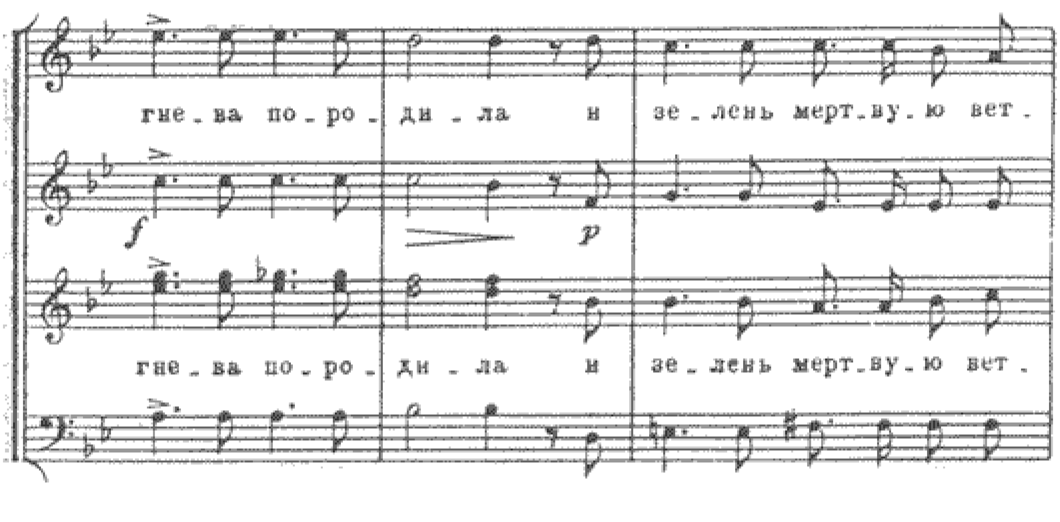
Andante con moto



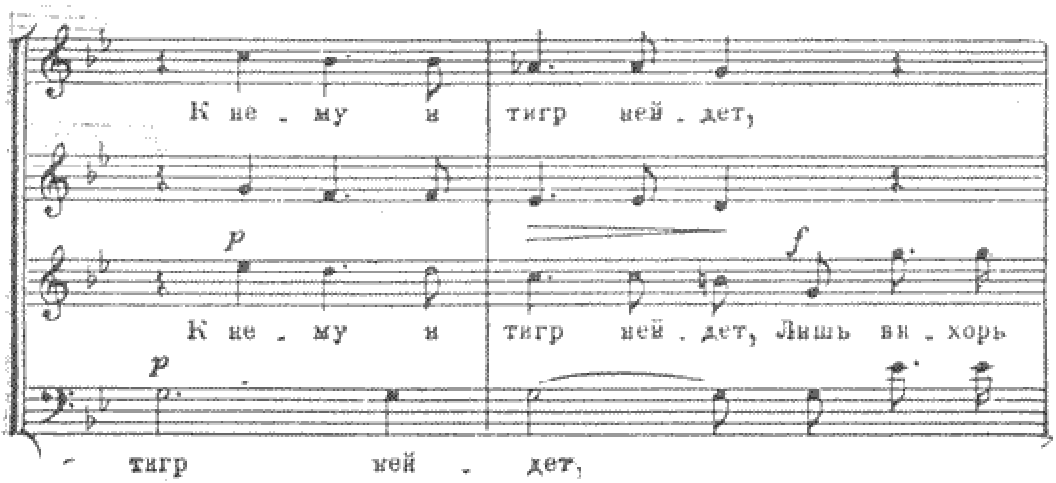


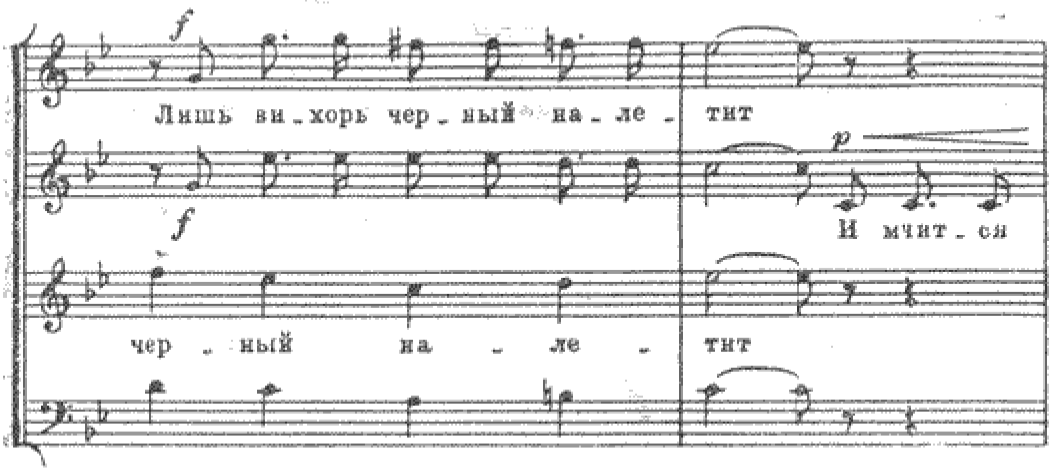
*) Выставленные нюансы - нюансы автора






- вей, и кор - ни я - дом на - по - и - ла.
pp
- вей, и кор - ни я - дом на - по - и - ла.
mp
К не -
К не - му и пти - ца не ле - тит, К не - му и
mf
p
К не - му и пти - ца не ле - тит, К не - му и
- му и пти - - ца
тигр ней - дет, К не - му и пти - ца не ле - тит.
mf
тигр ней - дет, К не - му и пти - ца не ле - тит.
не ле - тит, К не - му и


К не - му и тигр ней - дет,
К не - му и тигр ней - дет, Лишь ви - хорь
тигр ней - дет,

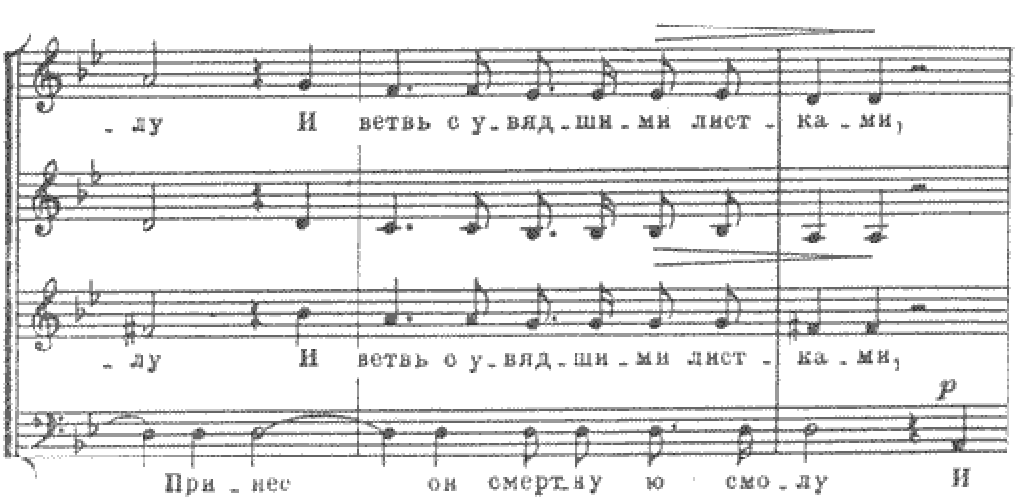

Лишь ви - хорь чер - ный на - ле - тит
И мчит - ся
чер - ный на - ле - тит


И м - ся прочь у - же тлет - вор - ный.
прочь у - же тлет - вор - ный.
И мчит - ся прочь у - же тлет - вор - ный.


Poco più vivo
mf
Но че.ло.ве.ка че ... ло.
Но че.ло.ве.ка. че - - ло.век
Но че.ло.ве.ка че - ло.век Пос.лал к Ан.ча.ру
Но че.ло.ве.ка, че - ло - век Пос.лал к Ан.
.век Пос.лал к Ан. ча - ру власт - ным
Пос.лал к Ан.ча - ру власт - ным
власт - ным взгля - дом, власт.ным
- ча - ру, пос - - лал к Ан.ча.ру власт - ным
p
взгля - дом и тот по -
взгля - дом
p
и тот по.слуш - но
взгля - дом
взгля - дом
И

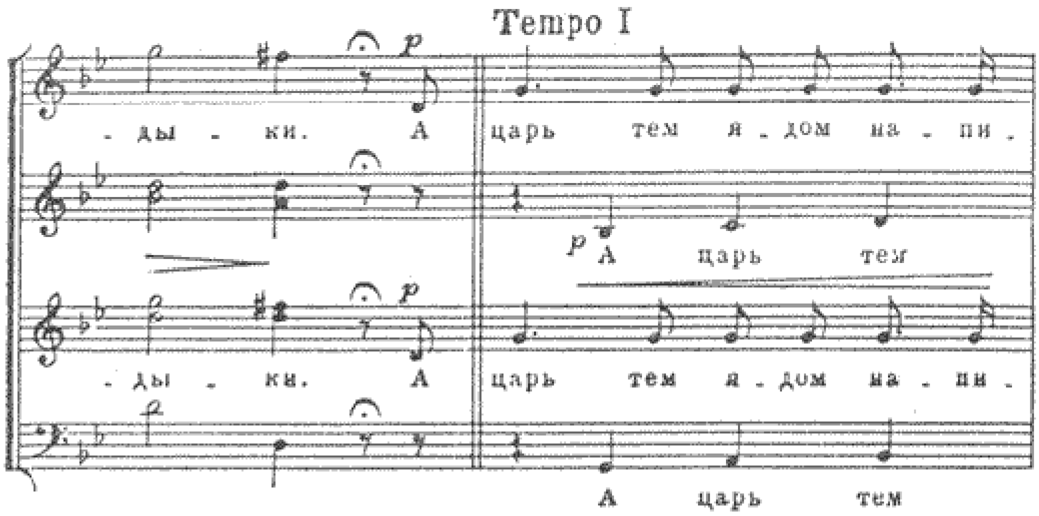

-слуш - но в путь по - тек — и
в путь — по - тек —
p
и тот пос-луш-но в путь по - тек — и
тот пос-луш-но в путь по - тек —

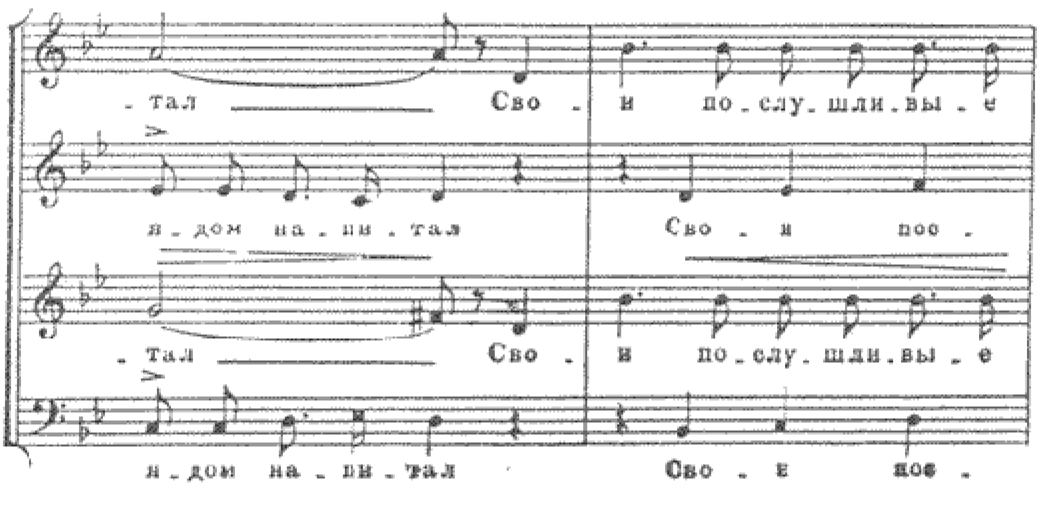

к ут-ру воз-вра-тил-ся с я-дом. При-нес он смерт-ну-ю смо-
mf
к ут-ру воз-вра-тил-ся с я-дом. При-нес он смерт-ну-ю смо-
mf
с я дом.


-лу И ветвь с у-вяд-ши-ми лист-ка-ми,
-лу И ветвь с у-вяд-ши-ми лист-ка-ми,
p
При-нес он смерт-ну-ю смо-лу И

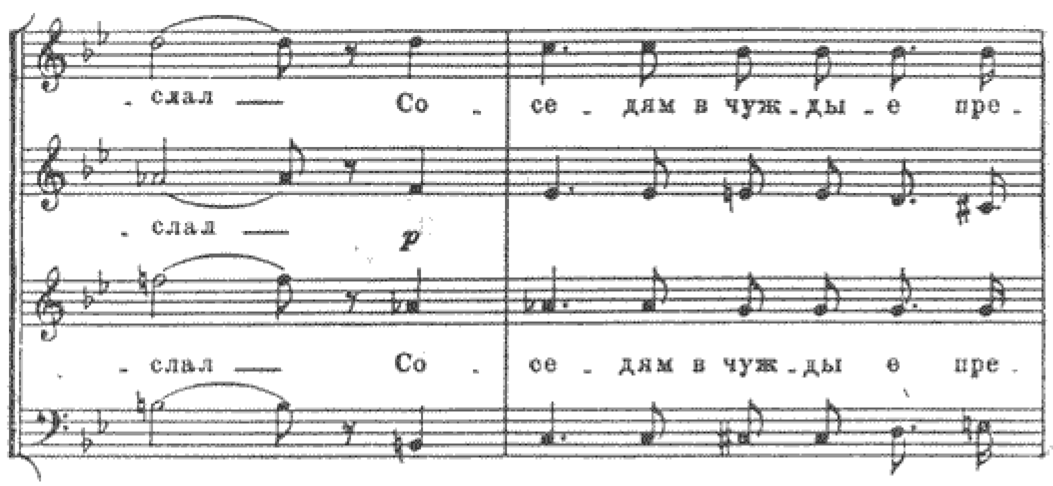

И пот по блед_но_му че_лу Стру_ил_ся хла_дны_ми ру_
И пот по блед_но_му че_лу Стру_ил_ся хла_дны_ми ру_
_ветвь с у_вяд_ши_ми лист_ _
_чья_ми. При_нес, и о_сла_бел, и лег Под
_чья_ми. При_нес, и о_сла_бел, и лег Под_
_ка_ми При_нес и о_сла_
Adagio
сво_дом ша_ла_ша на лы_ки. И у_мер бед_ный
сво_дом ша_ла_ша на лы_ки. И у_мер бед_ный
бел и лег,

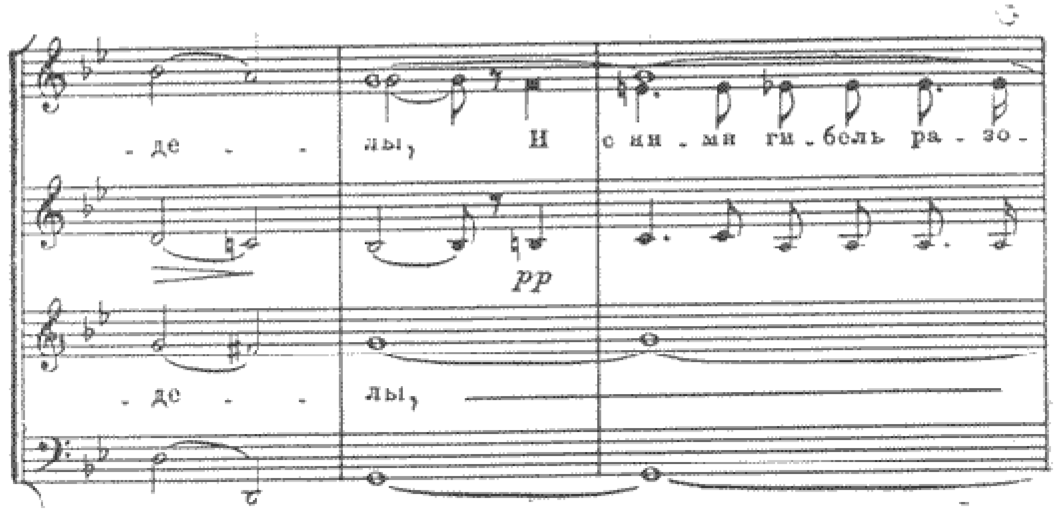

раб у ног Не - во - бе - ди - мо - го вла -
раб у ног Не - по - бе - ди - мо - го вла -


Tempo I
- ды - ки. А царь тем я - дом на - пи -
A царь тем
- ды - ки. А царь тем я - дом на - пи -
А царь тем


- тал Сво - и по - слу - шли - вы - е
я - дом на - пи - тал Сво - и пос -
- тал Сво - и по - слу - шли - вы - е
я - дом на - пи - тал Сво - е пос -


стре - лы, и с ни - ми ги - бель ра - зо -
- слу - шли - вы - е стре - лы, И с ни - ми ги - бель ра - зо -
стре - - лы, И с ни - ми ги - бель ра - зо -
- слу - шли - вы - е стре - лы,


- слал Со - се - дям в чуж - ды - е пре -
- слал
- слал Со - се - дям в чуж - ды е пре -


- де - - лы, И с ни - ми ги - бель ра - зо -
- де - - лы,



Возьмем первое четверостишие и сопоставим его с музыкой. Суровая звучность первого музыкального предложения (тт. 1—2) создает колорит «чахлой и скупой» пустыни. Ритмически однородное с первым второе предложение (тт. 3—4) поднимает мелодию на терцию вверх, как бы развивая начатый первым предложением рисунок. Все это говорит о том, что композитор правильно понял и почувствовал поэта, красочно нарисовал картину пустыни и динамически выпукло изобразил среди нее грозного в своем одиночестве анчара.

Порождение природой в день гнева ядовитого дерева (2-е четверостишие) сильно и рельефно выражено композитором. Разновременные вступления (тт. 8—10) придают началу второго периода разнообразие с внешней стороны. С внутренней же стороны они выражают приглушенный ропот, разрастающийся к такту 11 в громкий вопль протеста против жестокого акта природы. Вслед за этим звучность сразу падает в область *p* (тт. 13—14) и *pp* (тт. 14—16). Этот несколько неожиданный нюанс можно истолковать как выражение ужаса перед мертвящей силой анчара. Однако дирижеру при исполнении этого нюанса придется трудновато, так как нельзя сказать, чтобы композитор, правильно поняв и почувствовав поэта, сильно и глубоко это выразил, а чем слабее композитор выражает поэта, тем труднее дирижеру найти нужное выражение при исполнении.

Третье, заключительное четверостишие первой части выражено композитором ярко и к тому же расширено и в начале и в конце. Может ошибочно показаться, что повторение двух первых строк дважды порождает излишнюю длинноту (тт. 17—-24). В действительности же это повторение свидетельствует о том, что композитор глубоко понял и почувствовал поэта: излагая эти строки вторично (тт. 21—24) и поднимая их повторение на кварту, в более сильную область хоровой звучности, композитор стремится запечатлеть в сознании и в чувстве слушателя эти два стиха как предпосылку к изложению главной мысли всего произведения. Слушателю только тогда и раскроется

весь грозный смысл слов: «Но человека человек послал к анчару властным взглядом», когда он осознает, что к анчару ничто живое не идет и послано быть не может. Лишь проносящийся по пустыне вихрь случайно налетает на анчар и, отравленный его ядом, «мчится прочь уже тлетворный».

В этих строках мы не замечаем никакого расхождения композитора с поэтом: нисходящее движение обоих предложений на колеблющемся органном пункте выразительно и убедительно. К тому же оно выгодно с внешней стороны: кончающаяся при своем повторном изложении на нюансе *p* вторая строка (тт. 23—24) очень контрастно подчеркивает взрыв налетающего вихря (тт. 24—26). Это одно из удачнейших мест в сочинении, и мы рекомендовали бы лишь укоротить самый конец его (т. 26) до 1½ четвертей вместо 2½, чтобы дать более сильное окончание могучему по звучности предложению и обеспечить необходимую здесь красноречивую паузу. Разновременные вступления голосов в последнем предложении при нюансе *p* (т. 26—27) образно рисуют удаляющийся, уже отравленный анчаром вихрь. Заключительная каденция завершает предложение и вместе с ним всю первую часть сочинения, что вполне совпадает с формой стихотворения.

Первое четверостишие второй части (4-е от начала стихотворения) по своему содержанию и настроению резко распадается на две противоположные по характеру половины: в первой половине властное «послал», во второй — послушное «пошел». Этот контраст композитор понял и почувствовал: музыка его так разнохарактерно и правильно, хотя и не одинаково ярко, выражает содержание четверостишия. Особенно ценно то, что при разнохарактерности содержания композитор сумел сохранить органическую связь обеих половин. Поэт не говорит в стихотворении: «царь послал раба» — он говорит: «человека человек послал», этим поэт как бы подчеркивает, что раб такой же человек, как и царь. Эту мысль поэта композитор оттеняет средствами музыки.

Для выражения разнохарактерного содержания первой и второй половины четверостишия композитор использует однотонные приемы: в обеих половинах он применяет интонационное изложение; в начале первой половины использована кварта (т. 30), она же применена в начале второй (тт. 35—36), там при вступлении басов проходит определенная ритмическая фразка (тт. 30—31), здесь такая же фразка имеется у альтов (т. 36). Таким образом все четверостишие с его главной мыслью в общем передано композитором верно. Однако музыкальное выражение не везде одинаково глубоко и сильно. Вторая половина четверостишия (тт. 35—40) выражена безупречно: и тихий средний регистр, и маленькая замедленность темпа, и равномерность вступлений — все это прекрасно выражает покорность и самоотверженное повиновение

посылаемого на верную смерть человека. Музыка первой половины (тт. 30—35) четверостишия не кажется нам в такой же мере безупречной и бесспорной по выражению. Для выражения величия и властности «непобедимого владыки» можно было взять высокую и даже отчасти высшую область хоровой звучности. Этого требовал контраст. Однако композитор ограничился средней областью звучности. Правда, этим выражен не властный крик, а властный взгляд, но все же при таком изложении впечатление не может быть особенно сильным. Между тем разбираемое четверостишие заключает в себе главную мысль поэта, ярко им подчеркнутую.

Получается, таким образом, некоторое расхождение композитора с поэтом: композитор выражает то же, что и поэт, но менее ярко. В таких случаях дирижер должен своим исполнением восполнить недостаточно сильную и яркую выразительность. Расхождение композитора с поэтом усугубляется тем, что для изложения двух первых строк четверостишия композитор, избрав удачную форму имитации, обозначил несоответствующий содержанию текста нюанс *(mf)* в начале вступления каждой партии и более никаких указаний не дал (если не считать путаных нюансов в тактах 34—35). Выходит так, будто главную мысль поэта надо исполнять от начала до конца в безразличном нюансе средней силы. Вероятно, и сам композитор представлял себе это иначе: ведь не для того же только понадобилась ему имитация, чтобы внести разнообразие и сделать более интересным начало второй части. Глубоко прочувствовав главную мысль стихотворения, композитор, очевидно, хотел особенно подчеркнуть ее, проведя первую строку четыре раза, а вторую — пять. Но, подчеркнув главную мысль количественно, он, к сожалению, не доработал ее со стороны нюансов, не использовав в данной мере это могучее средство выражения. Если бы начать этот музыкальный период выразительным *pp* и к такту 34 развить cresc. до *f,* то выпуклая нюансировка создала бы действительный контраст со второй половиной, проводимой с нюансом *p* (тт. 39—40). Эти технические расхождения не умаляют, однако, общих достоинств сочинения, но требуют лишь соответствующих корректив при исполнении.

Второе четверостишие второй части рисует возвращение исполнившего приказание, отравленного уже ядом раба. Для первых двух строк этого четверостишия композитор совершенно неожиданно пользуется материалом первой части (тт. 17—20), не придавая ему каких-либо новых оттенков и не разрабатывая его. Это неожиданное повторение понижает интерес к музыкальному развитию. Но музыкальная выразительность рассматриваемого четверостишия, рисующего возвращение раба с добытым ядом, сохраняется благодаря нисходящему построению. Лучше было бы, например, построить это нисхождение на новом музыкальном материале.

Последнее четверостишие второй части с точки зрения музыкального выражения является самым глубоким и сильным во всем сочинении, хотя частично в нем и наблюдается техническое расхождение композитора с поэтом. Четверостишие это рисует агонию и смерть отравленного ядом раба. В музыке оно изложено глубоко, сильно, ярко и художественно верно, за исключением *ff* в тактах 53—54, в котором проявляется резкое расхождение композитора с поэтом: там, где поэт сожалеет, жалея («бедный раб»), композитор горячо и громко протестует. Нисходящее движение первых двух строк на нюансе *p* * (тт. 49—52), ведущее к несомненному *pp* (тт. 53—54), ярко изображает последние моменты жизни умирающего раба. Этим композитор заканчивает вторую часть сочинения, не отступая от формы стихотворения. Правильно восприняв эту форму, композитор вместе с тем постиг и внутреннее его содержание.

Последнее четверостишие стихотворения использовано для третьей части сочинения. Первыми двумя предложениями третьей части (тт. 58—59 и 60—61), варьирующими начало сочинения, композитор удачно выражает злодеяния тирана, с большой силой иллюстрируя их в третьем предложении (тт. 61—63) **. Изломанные гармонии четвертого предложения (тт. 63—66), которыми, при полной каденции, заканчивается сочинение, удачно передают содержание заключительных строк стихотворения.

Разобрав имеющиеся в сочинении расхождения композитора с поэтом, мы установили, что они носят технический, а не принципиальный характер. Нам остается сделать практические указания, руководствуясь которыми, дирижер сможет несколько сгладить эти расхождения при исполнении.

В первых шести тактах второй части (тт. 30—35) композитором использована средняя область хоровой звучности, мало выражающая понятие властности, и притом невыразительный средний нюанс. Этот нюанс можно подправить; изменять же область хоровой звучности не в нашей воле. Приходится поэтому мириться с тем, что полного сближения композитора и поэта достигнуть нельзя. Возможную степень этого сближения дирижеру должно подсказать его художественное чувство.

---

* А не *pp,* как это указано у композитора, ибо налицо нисходящее движение, которое можно начать только с нюансом *p,* а не *pp,* так как иначе нельзя будет двигаться в сторону затихания.

** Конец этого предложения следует сократить с 2½ четвертей до 1½.

Расхождение композитора с поэтом в заключительном периоде второй части (тт. 52—54) при исполнении может быть почти полностью сглажено: надо только на словах: «И умер бедный раб» один крайний нюанс *(ff)* заменить другим *(pp).* Эту замену мы мотивируем тем, что сам композитор приготовил *pp* еще с такта 49 путем постепенного снижения и стихания на словах: «принес... ослабел... лег...». При замедлении и ослаблении силы звука на этих трех словах резкий взрыв протеста на последнем слове («и умер») не кажется нам логически обоснованным. Если встать на путь выражения протеста, то подготовку такого бурного взрыва надо было начать раньше, с того же такта 49; постепенное восхождение и нарастание силы звука естественно приводило бы тогда к вершине *(ff).*

Какими чувствами должен воодушевляться дирижер при исполнении «Анчара» и какими техническими средствами он может эти чувства выразить?

Первое музыкальное предложение сочинения (тт. 1—2) рисует «чахлую и скупую» пустыню. Мрачному, суровому колориту должен соответствовать глухой, прикрытый, шуршащий звук. Даже небольшое cresc. не должно расцвечивать его. Второе предложение (тт. 3—4), дорисовывая ту же картину, построено выше: в нем выражены те же настроения и чувства, что и в первом предложении, но уже более напряженные. Соответственно этому нужен и более сильный, но все же приглушенный звук. Мрачный и суровый колорит двух первых предложений должен быть оттенен не только характером звука и нюанса, но и ритмической четкостью, а также и подчеркнутой дикцией. Одно без другого не даст нужной выразительности, и исполнение будет вялым. С трудом соглашаясь с обозначенными композитором подвижными нюансами первого предложения, мы совершенно не можем согласиться с указанными им нюансами второго предложения. Мы считаем, что первое предложение требует cresc. в область *mf* до половинной ноты (т. 2), потому что на этом протяжении мы имеем мотивы cresc. и только на половинной ноте встречаемся с мотивом dim. — к восьмой. Второе же предложение с еще большим cresc. совсем не должно иметь dim., хотя оно и заканчивается слабым слогом, потому что это предложение подготовляет *f* и должно до самого конца развивать силу и движение, чтобы влить их в вершину третьего предложения (т. 5, 1-я четв.).

Третье предложение — это вопль ужаса. Сильнейший звук, ритмическая четкость и раздельность, до резкости подчеркнутая дикция, небольшая задержка на вершине, соответственно небольшое замедление темпа всего предложения и *f* до конца — таковы средства выражения для этого предложения. Обозначенный композитором нюанс

последнего предложения (тт. 6—8) первого периода тоже не вполне удовлетворяет нас. Суживающиеся аккорды как будто и требуют dim., но в дальнейшем оно ведет к cresc. Это создает впечатление искусственности. Было бы лучше начать это предложение на определенном *p* и от него развить небольшое cresc. до половинной ноты (т. 8). Такая нюансировка создала бы хороший контраст конца третьего предложения с началом четвертого, а небольшое cresc. первых трех мотивов («Стоит один во всей») естественно влилось бы в правильно указанное композитором cresc. четвертого мотива («вселенной»). При этом рельефнее выражен был бы и ужас, наводимый анчаром. Несмотря на длительность этого cresc., оно не должно выходить из области *mf;* звук должен быть глухим, прикрытым, едва проясняющимся только к концу предложения. Отрывочность, четкость, ритмичность, подчеркнутая дикция помогут придать этому предложению нужный колорит.

В двух первых предложениях (тт. 9—12) второго периода (тт. 9—16) дирижер в соответствии с содержанием текста должен использовать как средства выражения разновременные вступления, сделав их четкими и ритмичными; быстрое усиление и ускорение в тактах 9—10, выражающих гневный взрыв *; замедление тактов 11 —12 с обрывом конечного *ля* на последнем слоге; дикцию, доведенную как в *p,* так в cresc. и *f* до крайней рельефности. В остальных двух предложениях (тт. 13—16), довольно слабо и бледно выраженных композитором, надо при тихом и тишайшем звуке применить утрированно подчеркнутую дикцию и ритмическую раздельность. Звук в этих предложениях должен быть строго прикрытым, выражающим то чувство ужаса, которым окрашен текст.

Последний период первой части (тт. 17—29) в первой своей половине (тт. 17—24) не требует особой силы выражения. Надо только довести до сознания слушателя, что никто и ничто живое к анчару приблизиться не может. Для выражения этого необходимы: четкая дикция, нюансировка и фразировка, указанные композитором в тактах 17—20, усиление и ускорение подхода (тт. 22—24) к третьему предложению и октавное удвоение басов, упрочняющее устойчивость органного пункта. Третье предложение (тт. 24—26) — одно из сильнейших по содержанию и выражению. Оно требует крайнего *f,* чеканной ритмической раздельности, подчеркнутой дикции, стремительной подвижности и коротко оборванного конца (в 1½ четв.). Это поможет выразительно воспроизвести музыкальное изображение внезапно налетающего на ядовитое дерево вихря.

---

* Во вступлении сопрано следует заменить нюанс *p* нюансом *mf.*

Последнее предложение (тт. 26—29) — изображение отравленного ядом вихря. Прием изложения, избранный для этого предложения композитором, очень удачен и интересен: нарастание при разновременных вступлениях голосов и замирание в такте 29 образно передает последние тщетные усилия вихря побороть тлетворное воздействие смертоносного яда. Необходимые для исполнения этого предложения средства выражения ясны: та же подчеркнутая дикция, та же ритмическая раздельность до такта 28. Потом небольшое (до *mf*) cresc. с ускорением до первой четверти следующего такта и последующее dim. до конца предложения с отчетливым замедлением, проведенным на тишайшем звуке *.

При исполнении второй части сочинения встречаются сразу два затруднения: точность художественного выражения главной мысли и необходимость сгладить техническое расхождение композитора с поэтом.

По тексту вершиной второй части и вместе с тем вершиной всего стихотворения являются две первые строки четверостишия, в которых выражена главная мысль поэта. После этой вершины начинается нисхождение:

Н о ч е л о в е к а ч е л о в е к
П о с л а л . . . И тот потек . . .
возвратился . . . принес . . .
ослабел . . . лег . . .
умер . . .

По замыслу поэта, вся вторая часть — это большое dim., насыщенное сложными, переплетающимися чувствами. Так мы чувствуем и понимаем замысел поэта, так же мы будем подходить и к восприятию музыки, которая должна этот замысел выразить.

Пауза, отделяющая первую часть сочинения от второй, должна быть достаточно выдержана, чтобы в чувствах и настроении дирижера и хора успели произойти нужные для последующего исполнения перемены.

Дирижеру необходимо помнить, что пустых генеральных пауз в середине сочинения не бывает. Во время таких пауз и сам дирижер и хор проводят сложную внутреннюю работу, необходимую для того, чтобы отойти от пережитого настроения и проникнуться настроением, нужным для исполнения следующей части сочинения. При определении длительности генеральной паузы надо строго руководствоваться чувством меры.

---

* Композитором нюанс не проставлен, но общим для всего предложения нюансом надо считать *p*.

Передержка такой паузы производит гнетущее впечатление на слушателей. Аудитории нужна только первая половина паузы, предназначенная для отхода от пережитого настроения. Нового настроения предстоящей части сочинения аудитория не знает и готовиться к нему не может. Для дирижера же и хора переходы от одного настроения к другому очень трудны. Чем больше контраст между смежными частями сочинения, тем труднее и сложнее «переход». Поэтому на генеральных паузах дирижеру особенно нужно самообладание и уменье быстро отходить от одного настроения и проникаться другим.

Едва отзвучит последний аккорд первой части «Анчара» и начинает ослабевать созданное ею настроение, дирижер и хор должны воспринять настроение тревоги и ужаса, которым окрашена вторая часть сочинения. С этим настроением при нюансе *pp* и строго прикрытом шепотообразном звуке вступают тенора и басы, отчеканивая ритм и подчеркивая дикцию. Вступление альтов (т. 31) звучит немного светлее, а вступление сопрано более ясно и четко: начинается cresc., ужас перерастает в грозный протест (тт. 34—35), подчеркнутый сильным, резко оборванным концом. Постепенно наращивая звук, надо с особой силой, ритмичностью и четкостью выдвигать во всех хоровых партиях фразу «послал к анчару». Темп нужен быстрый, стремительный, в исполнении всего периода необходимы предельная четкость, ритмичность и подчеркнутая дикция. После короткого, резко оборванного конца настроение и характер исполнения совершенно меняются: темп замедляется, четкость переходит в плавность, все приобретает мягкий колорит: «И тот послушно в путь потек»... Настроение и чувства так контрастны первому периоду и так рельефно выражены поэтом и композитором, что исполнение особых пояснений не требует. Отметим только, что в последнем предложении («и к утру возвратился с ядом») темп еще более замедляется, а звучность в первой половине предложения становится еле слышной. Конец же предложения требует небольшого усиления и нажима на словах «с ядом», как это указано и композитором.

Следующие два периода второй части (тт. 41—48 и 49— 57) отличаются сложностью и интересны по выражению их в исполнении. В первом из этих периодов (тт. 41—48) композитор выражает скорбь, вызываемую предвидением неизбежной смерти бедного посланца. Скорбному колориту сопутствуете первых же двух предложениях (тт. 41—44) снижение звучности: средняя по силе звучность переходит в тихую. В двух последующих предложениях педаль уходит вниз, темп замедляется, звук прикрывается почти до шепота, и только в маленьком нажиме на первую четверть такта 47 слышится как бы приглушенный стон. Опустившаяся на *соль* педаль (т. 49), начинающая последний

период второй части, выразительно подчеркивает, что возвратившийся с ядом посланец «ослабел и лег» в изнеможении на землю... Собрав все силы (т. 49) («принес»), умирающий приподнимается на локте, угасающий взор его выражает страстное желание жить, но смерть неумолима. Мы не можем согласиться с нюансом *pp,* который обозначен композитором в начале такта 49. До первой половины такта 52 музыка изображает предсмертную агонию средствами большого нисхождения. Если это нисхождение начать на нюансе *pp,* то из этой области тишайшей звучности мы не сможем уже никуда «нисходить». Принимая во внимание, что аккорд на слове «принес» (т. 49) расположен в средней области хоровой звучности и что нам предстоит после него длительное стихание, мы такт 49 обозначаем нюансом *mf.* Постепенное .dim. до *pp* и соответствующее замедление темпа естественно подведут нас тогда к adagio. Обозначив для adagio нюанс *ff* (т. 52), композитор допустил ошибку. Adagio должно выражать не протест, а скорбь об умершем. Эту скорбь поэт оттенил смягчающим союзом «и» и особенно — словом «бедный». Для устранения технического расхождения между композитором и поэтом мы заменим нюанс *ff* нюансом *pp.*

Слова на первых шести ровных и тишайших аккордах должны произноситься протяжно, тихо и плавно с настроением глубокой скорби. Дирижер должен воздерживаться от малейших усилений на этих аккордах. Только с 6-го аккорда начинает звучать гневный протест. На словах: «у ног», хор делает на половинной ноте быстрое, стремительное cresc. Оборвав следующую первую четверть такта на полном *f,* хор с новым дыханием начинает увеличивать гневную силу звучания, соответственно ускоряя движение. Последний аккорд должен быть коротким и сильным, — в нем концентрируется чувство гнева и ненависти к «непобедимому владычеству», олицетворяющему порабощение человека человеком.

Пауза перед 3-й частью сочинения не должна быть длинна, но она не может быть и так коротка, как это указано композитором: настроение второй части остается и в третьей, но все же ему придан уже несколько иной характер: гнев до некоторой степени успокаивается, затихает. Центральное предложение 3-й части (тт. 61—63) должно быть чрезвычайно сильным, ударным, с резким обрывом конца (в 1½ четверти). Последующее нисхождение, падение силы и замедление превращают каденцию (тт. 65—66) в полное логическое окончание сочинения. Заключение (тт. 67—70) лишь разряжает предшествующее напряжение, что достигается замедлением темпа в последнем предложении и переводом звучности в область *pp.*

*

После ознакомления с приведенным нами примерным анализом может возникнуть вопрос, нужно ли так подробно анализировать каждое сочинение. В практической работе можно, конечно, ограничиваться иногда и менее подробным и углубленным исследованием. Однако, для того чтобы приобрести нужные для исследования навыки, мы рекомендуем проделать самый подробный анализ двух—трех сочинений по предложенному нами образцу.

Приложение V

ПЛАН ДОМАШНЕЙ РАБОТЫ ДИРИЖЕРА

1. Технический период

1. Выучить музыку сочинения и играть ее на рояле.
2. Рассмотреть сочинение с точки зрения музыкальной формы и определить ее.
3. Найти в сочинении аккорды, лежащие вне ансамбля, и, если они есть, соответственно обработать их.
4. Произвести анализ сочинения по строю и пометить как в партитуре, так и в хоровых партиях обозначения способов исполнения (стрелки).
5. Произвести анализ сочинения с точки зрения нюансировки и разобрать подробно схему нюансов.
6. Произвести анализ текста, наметив для хора задания по дикции и подчеркнув наиболее трудные для произношения слоги и слова.
7. Рассмотреть сочинение с точки зрения дыхания и расставить соответствующие знаки как в партитуре, так и в хоровых партиях.
8. Усвоить общий темп сочинения и частные отклонения от него.
9. Рассмотреть контрапунктические места сочинения и определить (разметить) нужные для них нюансы.
10. Наметить план проработки сочинения с хором по первой фазе основного периода (мозаичный разбор), разбив его на куски и установив порядковую очередь для хоровых партий, наметить такой же план работы по строю и нюансам.
11. Определить практические приемы дирижирования, нужные для выработки ансамбля, строя и нюансов.
12. Уяснить стиль сочинения (гармонический, контрапунктический и т. д.) и выработать дирижерские приемы, соответствующие специфике того или иного стиля.

2. Художественный период

1. Выучить наизусть текст без музыки и читать его как самостоятельное литературно-художественное произведение.

2. Выявить основные образы, картины, движения и действия, воспроизведенные в тексте.

3. Выяснить и определить свое отношение к выявленным образам, картинам, движениям и действиям.

4. Подготовить для занятий с хором разбор текстового содержания прорабатываемого сочинения, имея задачей вызвать у певцов те чувства, которые предстоит художественно выразить при исполнении сочинения.

5. Установить, насколько музыка своим содержанием совпадает с содержанием текста, т. е. насколько правильно и полно она его выражает.

6. Найти технические расхождения композитора с поэтом, если они имеются, и наметить способы сгладить их при исполнении.

7. Продумать и прочувствовать способы претворения творческого замысла в художественное исполнение.

Приложение VI

СОВЕТЫ МОЛОДЫМ ДИРИЖЕРАМ

1. Техника помогает вдохновению, а потому выучивай сочинение с хором прежде всего технически совершенно.

2. Не берись за работу над сочинением, которого не воспринимаешь полностью своим сознанием и чувством.

3. Если, работая над сочинением, ты заметил, что хор не воспринимает его потому, что оно ниже возможностей хора, — сними это сочинение с работы. Если же сочинение для хора трудно, развивай и совершенствуй хор в работе над более легкими сочинениями, а в дальнейшем возвращайся к временно оставленному трудному сочинению.

4. Помни, что ты руководитель в своем деле; сознание ответственности поможет тебе в преодолении многих трудностей,

5. Не приходи к хору с сочинением, предварительно тобою не изученным, не проанализированным всесторонне.

6. Если хор поет плохо, вини в этом не его, а самого себя.

7. При управлении хором будь всегда хотя бы отчасти на подъеме; отсутствие подъема ослабляет исполнение.

8. Не обесценивай сочинения чрезмерно частым исполнением. Если заметишь ухудшение качества исполнения и появление ошибок, — сними сочинение с репертуара месяца на два, а потом дополнительно проработай его.

9. Не вводи в репертуар хора сочинений идейно и художественно незначительных и слабых.

10. На занятиях с хором не будь груб; это унизит тебя в глазах хора, а делу принесет только вред. Будь оживленным, изобретательным, остроумным; завоевывай авторитет у хора интересными занятиями и артистическим исполнением выученных сочинений.

11. Не увлекайся одним каким-либо автором; это породит однообразие. Бери у каждого автора лучшее и ценное.

12. На занятиях чрезмерно не утомляй хора: при усталости не будет продуктивной работы.

13. Перед выходом на эстраду возьми 2—3 глубоких, медленных дыхания; это благоприятно действует на нервную систему.

14. Выйдя на эстраду, не оглядывай публику и не успокаивай ее. Встав на свою эстрадку, сделай хорошую выдержку, дождавшись полной тишины в зале и должной настроенности хора; избегай, однако, излишней передержки.

15. Тщательно и подробно проинструктируй хор в отношении порядка выхода на эстраду, ухода с нее и манеры держаться перед публикой. Внешний порядок создает должное впечатление серьезности и дисциплинированности. Обрати также внимание и на однообразие одежды у певцов.

16. Впервые придя в новый для тебя хор, не забывай, что он жил до тебя своей жизнью, своими привычками и традициями. Остерегись слишком поспешно их разрушать: присмотрись, оставь все хорошее, а плохое постепенно замени лучшим.

17. Не будь многоречив с хором: говори только то, что необходимо и принесет практическую пользу. Помни, что многословие утомляет хор: будь воздержан и в жестах; и в словах.

18. На занятиях не заставляй хор бесцельно повторять одно и то же; при каждом повторении сначала поясни, зачем ты это делаешь, иначе доверие к тебе хора начнет постепенно падать.

19. Оставайся всегда строгим в требованиях к себе, как к дирижеру и как к человеку; это обеспечит нормальные взаимоотношения с хором.

20. Поддерживай в хоре атмосферу творческого содружества и единодушия.

21. Будь для хорового певца старшим товарищем в самом лучшем смысле этого

слова; в то же время будь требователен в работе.

22. Изучая с хором сочинение, указывай певцам на лучшие по замыслу и по музыке части и детали его; этим ты будешь воспитывать в них эстетическое чувство.

23. Если ты не сумеешь возбудить в певцах чувство восхищения художественными достоинствами исполняемого сочинения, твоя работа с хором не достигнет желаемой цели.

24. Дирижер, которому не удается вызвать чувства художественного удовлетворения в слушателях, — не художник.

25. Если сам ты не испытываешь удовлетворения и не находишь радости в занятиях, то и певцам ничего не дашь. Такие, занятия считай неудачными.

26. Во всякое технически сухое занятие старайся внести одушевление и интерес.

27. Изучай каждого певца как человека, вникай в его психологические особенности и сообразно этому подходи к нему.

28. Цени и уважай хорового певца, если хочешь, чтобы и тебя ценили и уважали в хоре; взаимное уважение и доброжелательство — необходимые условия для художественной работы.

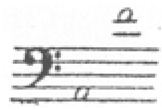
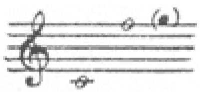
29. Помни, что хоровое искусство является одним из проявлений человеческой культуры.

Приложение VI

ВЕДОМОСТЬ ПРИЕМА В ХОР

(Примерный образец)

Число, месяц, год	Фамилия, имя, отчество	I. Общие сведения		
		Возраст	Хор. стаж	Место работы
	БОГДАНОВ Мих. Вас.	24 г.	3 г.	Рабочий завода «Красная звезда»
	ОЗЕРОВА Мария. Ник.	19 л.	2 г.	Работница завода «Пролетарий»

II. Г о л о с			
Какой	Качества голоса и тембра	Диапазон	Может ли быть солистом и на сочинения какого характера
Бар.	Определенно хороший, с достаточной силой; тембр насыщенный и приятный.		Хоровой, но может быть и солистом на сочинения небольшого объема.
C_2	Есть, но слабый и совершенно сырой, неопределенный, нетипичный тембр.		Не может быть.

III. С л у х			IV. З н а н и я		
Есть ли	Мелодическая память и гармоническое чутье	Ритмическая восприимчивость	Знание интервалов, название, содержание, способы исполнения	Чтение нот с листа	Вывод
Есть и хороший	Есть	Есть	Есть, но недостаточное. Способов исполнения не знает	Слабовато	Принять. Под руководство Грекову
По-видимому, есть, но не очень устойчивый	Почти нет	Почти нет	Нет	Нет	Отказать

После опроса по первому разделу (общие сведения) следует предложить испытуемому петь на букву *а* звуки в пределе октавы. После этого, если испытуемый сумеет, — предложить петь арпеджио восходящее и нисходящее на одно дыхание. Арпеджио следует вести в хроматическом порядке по всему, имеющемуся у испытуемого, диапазону. Следует ободрять, помогать, предлагать петь свободнее, громче, брать большое дыхание, вообще извлечь весь голос и тембр, чтобы получить ясное представление, какого он качества, диапазона и может ли певец быть солистом. Надо учитывать при этом, что на пробе очень редко показывается весь голос. Объясняется это, конечно, волнением.

Проверяя слух, нужно давать сначала отдельные звуки, потом давать два (последовательно). Если испытуемый повторяет два, давать три, потом четыре в фигурации сначала консонирующего аккорда, а потом диссонирующего. Можно предложить певцу отличить мажорное трезвучие от минорного; разрешить голосом верхний звук увеличенной кварты, нижний звук уменьшенной квинты и т. д.

После этого можно простучать карандашом какой-либо ритмический рисунок и просить испытуемого повторить его. Далее можно задать ряд вопросов: «*до—ми* какой интервал? какая терция? Каковы способы ее исполнения?». Затем можно предложить пропеть со счетом рукой легчайшее сольфеджио. Если испытуемый читает легко, дать потруднее.

Вообще в результате испытания необходимо составить по возможности полное и ясное представление о голосе, слухе и знаниях испытуемого и все это зафиксировать в ведомости приема в хор.

Вечная память Мастеру!